الأسلوبية

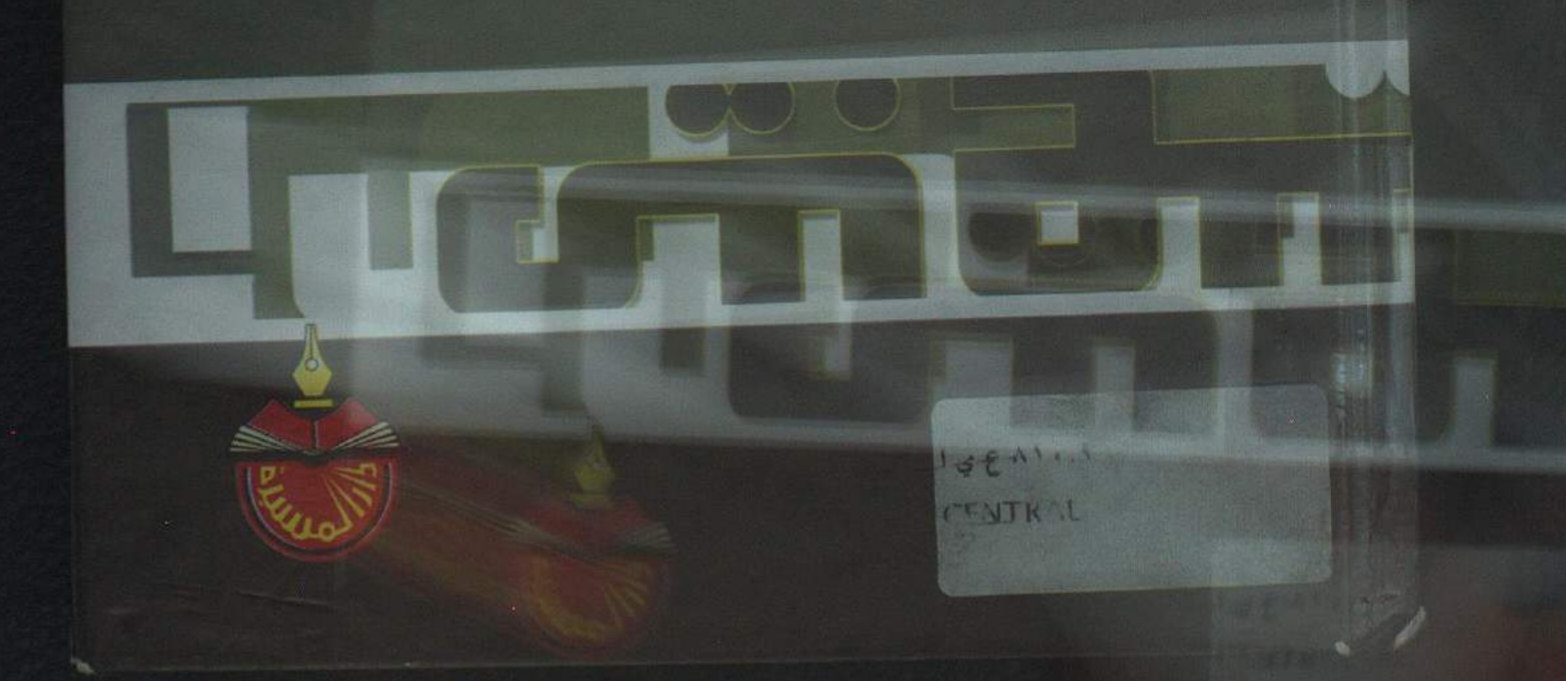
الرؤية والتطبيق

الأسلوبية

الرؤية والتطبيق

الأسلوبية
الرؤية والتطبيق

الأستاذ الدكتور
يوسف أبو العدوس
أستاذ البلاغة والنقد
كلية الآداب - جامعة اليرموك



رقم التصنيف : 810.09
المؤلف ومن هو في حكمه: يوسف ابو العدوس
عنوان الكتاب:الاسلوبية: الرؤية والتطبيق
رقم الايداع : 2006/6/1578
الواصفات: /الاسلوب الادبي//الادب العربي//النقد الادبي // التحليل الادبي
بيانات النشر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع
* - تم اعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الطبعة الأولى
2007 م - 1427 هـ



عمان-العبدلي-مقابل البنك العربي
هاتف:5627049 فاكس:5627059
عمان-ساحة الجامع الحسيني-سوق البتراء
هاتف:4640950 فاكس:4617640
ص.ب 7218 - عمان 11118 الأردن
www.massira.jo

الأسلوبية

الرؤية والتطبيق

الأستاذ الدكتور
يوسف أبو العدوس
أستاذ البلاغة والنقد
كلية الآداب - جامعة اليرموك



الفهرست

الصفحة **المحتوى**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسوله وعلى آله وصحبه وتابعيه إلى يوم الدين وبعد...

فالأسلوب ذلك الشيء السهل الممتنع، نحسّه ولا نعيه، تماماً، فنعبّر عنه تعبيراً دقيقاً، نعيشه ولا ندركه إدراكاً تاماً، يكون في متناول أيدينا، ولا نستطيع التعبير عنه تعبيراً جامعاً مانعاً... فالأسلوب : ذلك الشيء المستعصي رغم الحجم الضخم من الدراسات التي كتبت حوله، فهو الشيء الذي يقف شامخاً أمام كلّ باحث يقدم على دراسته، وكأنه يدرس للمرّة الأولى.

فالأسلوب سمة عامة لكل شيء في الحياة، ولكل جماعة أسلوبها الخاص، ولكل فرد أسلوبه الخاص في كلّ منحى من مناحي الحياة ... ولكل نوع من أنواع الأدب المختلفة أسلوبه الخاص...

ويلاحظ الباحث أن تعريف الأسلوب والأسلوبية... قد وصل إلى أكثر من ثمانين تعريفاً، بعضها تتقارب وبعضها الآخر يتدافع ويتخالف ويتناقض مع التعريفات الأخرى... وكثرت الأبحاث الأسلوبية في الغرب، لدرجة أنها وصلت إلى أكثر من ستة آلاف بحث أو دراسة، فإذا أضفنا إلى ذلك ما كتب في البلاد العربية عن الأسلوب في العصر الحديث، وما كتبه أدباء العربية في كتبهم عن الأسلوب في العصور السالفة، نحصل على تراث ضخم عن الأسلوب.

وتحاول هذه الدراسة أن تسهم مع غيرها من الدراسات في الحديث عن الأسلوبية بوصفها منهجا نقدياً، إذ تعد الأسلوبية مجالا من مجالات البحث

المعاصر، يدرس النصوص الأدبية، محاولا الالتزام بالمنهج الموضوعي، فيحلل الأساليب، ويكشف عن قيمها الجمالية، منطلقاً من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص.

والصلة بين الأسلوبية وعلوم اللغة والبلاغة والنقد الأدبي صلة وثيقة، إذ يتمم بعضها بعضاً، ونقطة الانطلاق لها في ذلك هي اللغة، وما تحتوي عليه من إيحاءات ودلائل، ومن هذا المنطلق تمحورت فصول هذه الدراسة حول القضايا الآتية:

- أولاً: مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب القدامى والمحدثين.
- ثانياً: الأسلوبية : تعريفها، نشأتها، وصلتها بعلم اللغة، والنقد الأدبي، والبلاغة.
- ثالثاً: مناهج التحليل الأسلوبي.
- رابعاً: ظواهر أسلوبية نقدية.
- خامساً: تطبيقات.

وأخيراً فإنني لا أزعم أن هذا العمل بريء من العيوب والمآخذ، ولكنني لم أدخر جهداً في تهذيبه وتنقيحه.

والله أسأل السداد في القول والعمل

الدكتور

يوسف أبو العدوس

الفصل الأول

مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب القدامى والمحدثين

الفصل الأول

مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب القدامى والمحدثين

حاول عدد من الأدباء والنقاد العرب القدامى الحديث عن الأسلوب عند معالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية، وقضية إعجاز القرآن الكريم. ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الإضاءات والقضايا المهمة التي طرحها عدد من النقاد العرب القدامى حول الأسلوب، وهذه الإشارات لا تعني أنّ هؤلاء النقاد قد بحثوا كلّ قضايا الأسلوب والأسلوبية؛ إنّما هي معالم واضحة لها دور - ولو بشكل بسيط - في تاريخ الدراسات الأسلوبية.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحرت 255 هـ/ 869 م) :

تحدّث الجاحظ عن النظم بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختياراً موسيقياً يقوم على سلامة جرسها، واختياراً معجمياً يقوم على ألفتها، واختياراً إيحائياً يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفاً وتناسباً.

وكان الجاحظ أول من أثار في كتابه " البيان والتبيين" فكرة تباين مستويات الأداء اللغوي؛ إذ يرجع هذا التباين إلى تفاضل الناس أنفسهم في طبقات ... من الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، ولكنّه عربي ...

وبرزت فكرة النظم عند الجاحظ بمعنى النسق الخاصّ في التعبير، والطريقة المميّزة في التراكيب وذلك في قوله : " وفرق ما بين نظم القرآن، ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يعرف فروق النظر، واختلاف البحث إلاّ من عرف القصيد من الرجز، والمزاوج من المنثور، والخطب من الرسائل، وحتّى يعرف العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات، فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة

نظم القرآن لسائر الكلام " [1]. ويقول : "وفي القرآن الكريم معان لا تكاد تفترق مثل: الصلاة والزكاة، والجوع والخوف، والجنّة والنار، والرغبة والرهبة، والمهاجرين والأنصار، والجنّ والإنس " [2].

ابن قتيبة (ابو محمد عبد الله بن مسلم ت 276 هـ / 889 م) :

ربط ابن قتيبة بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف، بحيث يكون لكلّ مقام مقال، فطبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلّم، واختلاف الموقف تؤثر في تعدد الأساليب، فالذي يعرف فضل القرآن عند ابن قتيبة هو من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ... يقول ابن قتيبة : " وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللغات ... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتّى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتّى يفهم بعض الأعجمين. ويشير إلى الشيء ويكنّي عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام" [3].

ثعلب (أحمد بن يحيى ت 291 هـ / 914 م) :

حاول ثعلب في كتابه " قواعد الشعر" أن يقدم محاولة لفهم أسلوب الشعر؛ إذ رأى أنّه يجري على أربعة قواعد تمثّل أساليبه، معتمداً في هذا التقسيم على أساليب الكلام بعامة، فجعلها أساليب للشعر، وهي : الأمر والنهي والخبر والاستخبار .... " [4].

ابن المعتزّ (عبد الله بن محمد المعتزّ بالله بن المتوكل ت 296هـ / 909م) :

حاول ابن المعتزّ في كتابه " البديع " أن يقدّم تحليلاً للأسلوب الشعري عند العرب من خلال حديثه عن فنون البديع الخمسة، وهي ما تمثّل فنون الشعر وأساليبه [5].

الجبائي (محمد بن عبد الوهاب ، ت303 هـ / 916 م) :

يفهم الجبائي النظم بأنّه: الطريقة العامة للكتابة في جنس من الأجناس الأدبية كالشعر والخطابة مثلاً، فطريقة صياغة الشعر، ومجيئه على نحو معين من الوزن والقافية واتّساق الألفاظ فيه بطريقة معينة، وتتابع أغراض هذه الطريقة يسمّيها الجبائي نظم الشعر، وللخطابة نظم آخر هو الطريقة العامة لبناء أسلوبها ... ومن هذا المنطلق لا يكون النظم كما يرى الجبائي سرّاً لتفسير الإعجاز القرآنيّ أو الفصاحة، وإنّما الأمر يتعلق باللفظ والمعنى، يقول : " إنّما يكون الكلام فصيحاً لجزالة لفظه وحسن معناه ولابدّ من اعتبار الأمرين؛ لأنّه لو كان جزل اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحاً؛ فإذن يجب أن يكون جامعاً لهذين الأمرين، وليس فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص؛ لأنّ الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر، والنظم مختلف إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة، وقد يكون النظم واحداً، وتقع المزيّة في الفصاحة، فالمعتبر ما ذكرنا؛ لأنّه الذي يتبين في كلّ نظم وكلّ طريقة، وإنّما يختصّ النظم بأن يقع لبعض الفصحاء، يسبق إليه، ثمّ يساويه في غيره من الفصحاء ، فيساويه في ذلك النظم، ومن يفضل عليه يفضّل في ذلك النظم" [6].

الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، ت 370 أو371 هـ980 أو 981م):

كان نقد الآمدي لشعر أبي تمّام قائماً على الانحراف الأسلوبي الذي يميّز أسلوب أبي تمّام عن أسلوب الشعراء الأوائل من خلال تلمّسه للاستخدامات اللغوية المناسبة، ومدى شيوعها كثرةً أو قلّة، ممّا يتيح المجال لمعرفة الفوارق الأسلوبية بين أسلوب أبي تمّام وأسلوب القدماء ... [7].

الخطّابي (حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطّاب البستي ، ت 388 هـ / 998م):

ربط الخطابي بين الأسلوب والطريقة أو المذهب، فكلّما تعددت الموضوعات التي يطرقها الأديب تعددت الأساليب وتشكلت بطبيعة هذا الموضوع، وهو يربط كذلك بين الأسلوب والطريقة الفنيّة في الأداء، باعتبار أنّ هذا الربط خير وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني. يقول : " وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة، ولكنّه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد

الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ووادٍ من أوديته فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه، وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي دواد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الحمر، وشعر ذي الرّمة في صفة الأطلال والدّمن، ونعوت البراري والقفار، فإنّ كلّ واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال : فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره. وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه، وتنظر في ما يقع تحته من النعوت والأوصاف ـ فإذا وجدت أحدهما أشدّ تقصياً لها، وأحسن تخلّصاً إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، ولم تبالِ باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها" [8].

ابن جنّي (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي ت392 هـ / 1002م) :

تحدّث ابن جنّي عن بعض الخصائص الأسلوبيّة المهمّة مثل الحذف والزيادة، والتقديم والتأخير، والعدول، وهذا الحديث جاء أثناء حديثه عن شجاعة العربية، والاتساع [9].

الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيّب بن محمد بن جعفرت 403هـ / 1013 م) :

ناقش الباقلاني نظرية الشعر بشكل عام ليثبت أنّ القرآن ليس بشعرٍ ... ومن خلال مناقشته نلاحظ أن فكرة النظم ظلت غامضة عنده، إذ قرن بين النظم والأسلوب وكأنّ النظم هو جودة التأليف بشكل عام، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف، يقول: " إنّ نظم القرآن على تصرّف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالاً، فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف، وإن لم يكن معتدلاً في وزنه، وذلك

شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمل فيه، ولا يتصنع له، وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق" [10].

وناقش الباقلاني قضية البديع، وذلك في قوله : " ووجوه البديع كثيرة جداً ... وقد قدر مقدرون أنه يمكن استفادة إعجاز القرآن من هذه الأبواب التي نقلناها. وإن ذلك مما يمكن الاستدلال به عليه. وليس كذلك عندنا؛ لأن هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها، أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها ... أما شأو نظم القرآن فليس له مثال يحتذى عليه، ولا إمام يقتدى به، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا " [11].

قاضي القضاة (عبد الجبّار بن أحمد بن عبد الجبّار الهمذاني الأسد ابادي ت 415هـ/1025م) :

اهتدى عبد الجبار إلى أنّ الفصاحة إنّما مردها إلى حسن تنسيق الكلمات في التركيب، وهذا التركيب لابدّ أن تلاحظ فيه الخصائص الآتية :

1- المواضعة: أي طريقة اختيار الكلمة من بنية معينة ومادة لغوية معينة، فاختيار صيغ المبالغة غير اختيار اسم الفاعل.

2- الموقعية: وهنا تدخل قضية التقديم والتأخير... وقضية القصر ... .

3- الإعراب: أي الوظائف النحوية للكلمات التي تدخل تحت دائرة العلامات الإعرابية كالفاعلية، والمفعولية، والظرفية، ومراعاة هذه العناصر ومحاولة تبيين أثرها في المعنى وتفاوت التراكيب الأدبية تبعاً لدقة الاختيار في هذه العناصر، هذه المراعاة هي التي تحقق ما سمّاه عبد الجبّار الضمّ في التركيب. يقول : " اعلم .. أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنّما تظهر في الكلام بالضمّ على طريقة مخصوصة، ولابدّ مع الضمّ من أن يكون لكلّ كلمة صفة؛ وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضمّ، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع؛ وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع؛ لأنه إمّا أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها، ولابدّ من هذا الاعتبار في كلّ كلمة، ثمّ لابدّ من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضمّ بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها، وحركاتها، وموقعها، فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه، إنّما تظهر مزيّة الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها"[12].

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي 421 هـ / 1030 م) :

استعمل المرزوقي مصطلح الأسلوب في مقدمته، إلاّ أنه لا يختلف عن الآمدي كثيراً، فقد جاءت لفظة الأسلوب قرينة مصطلحات مثل : مسلك، ومذهب [13].

ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ت463 هـ / 1071م) :

استعمل ابن رشيق مصطلح الأسلوب بمعنى يدل دلالة واضحة على المعنى الذي يمكن أن يعنيه في الوقت الحاضر، فالأسلوب عنده سمة الكلام الفنيّة، وصفته التي تميّزه وتشير إلى فرادته، يقول: " قال أبو عثمان الجاحظ : أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان. وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه وخفّ محتمله، وقرب فهمه ، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه، فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء " [14].

عبد القاهر الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ت471هـ/1078م) :

يرتبط مفهوم الجرجاني للأسلوب بمفهومه للنظم من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، وهو يطابق بينهما من حيث كانا يمثلان تنوعاً لغوياً فردياً يصدر عن وعي واختيار، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقاً وترتيباً يعتمد على إمكانات النحو... وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكلّ ... وهكذا فإنّ النظم يتحقق - عند الجرجاني - عن طريق إدراك المعاني النحوية، واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف... ويتوخى الجرجاني من خلال معالجته فكرة النظم النسق اللغوي، والصحة النحوية، وترابط كليهما. ومصطلح معاني النحو شاملة لجملة من المبادئ الإجرائية التي تتصل بالتركيب ... ويتضح تحليل الجرجاني الأسلوبي من خلال تحليله لآيات قرآنية وأبيات شعرية، إذ يقوم بتحليل جزيئات التركيب وأسلوب الأداء من حيث التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف

والإضمار، والتكرار... والأسلوب عند الجرجاني الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره [15].

الزمخشري (جار الله محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي ت538 هـ/ 1144م) :

تحدثّ الزمخشري عن أسلوب التمثيل باعتباره خاصية أسلوبية لها دورها في إبراز المعنى، كذلك تحدّث عن الالتفات. يقول معلقاً على قوله تعالى ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴾ [الأحزاب : 72]." ونحو هذا من الكلام كثير في لسان العرب، وما جاء القرآن إلاّ على طرقهم وأساليبهم ...وكذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها. فإن قلت : قد علم وجه التمثيل في قولهم للذي لا يثبت على رأي واحد : أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى؛ لأنه مثلت حاله - في تميّله وترجّحه بين الرأيين وتركه المضي على أحدهما - بحال من يتردد في ذهابه فلا يجمع رجليه للمضي في وجهه"[16].

كذلك يعلق على قوله تعالى: ﴿ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٢﴾ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿٣﴾ مَٰلِكِ يَوْمِ ٱلدِّينِ ﴿٤﴾ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴿٥﴾ ٱهْدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ﴿٦﴾ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ ٱلْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ﴿٧﴾ ﴾ [الفاتحة] بقوله: " فإن قلت : لمَ عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب؟ قلت: هذا يسمى الالتفات في علم البيان، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلّم كقوله تعالى:﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمْ فِى ٱلْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم ﴾ [يونس:22] ، وقوله تعالى: ﴿ وَٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَرْسَلَ ٱلرِّيَٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَٰهُ ﴾ [فاطر:9]. وقد التفت امرؤ القيس ثلاث التفاتات في ثلاثة أبيات:

تطاول ليلُكَ بالأثمد ... ونام الخليُّ ولم ترقُد
وباتَ وباتتْ له ليلةٌ ... كليلةِ ذي العائرِ الأرمد
وذلك مِن نبإٍ جاءني ... وأنبئته عن أبي الأسود [17]

وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرّفهم فيه، ولأنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن، تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[18].

الفخر الرازي (محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي البكري ت 606هـ / 1210م) :

رأى الرازي أنّ الأسلوب خاصيّة تمثل مبدعها، وأنّ لكلّ فنٍ أسلوبه الخاصّ، فللقرآن الكريم أسلوبه، وللشعر أسلوبه، وللرسائل أسلوبها .. . ومن هنا رأى أنّ القرآن الكريم معجز، وأنّ الإعجاز في فصاحته ...[19].

السكاكي (أبو يعقوب سراج الدين يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي ت 626هـ/ 1229م) :

تتضح بعض الملامح الأسلوبية عند السكاكي من خلال :

1- تناوله الإيجاز والحذف.

2- تحليله للآية الكريمة: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ [هود : 44].

3- حديثه عن الالتفات الذي أدخله في مباحث علم المعاني.

4- حديثه عن أسلوب الحكيم الذي يرتبط بحالة المخاطب أو المقام الذي فيه[20].

ضياء الدين ابن الأثير (أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني ت637 هـ/1239م) :

يلاحظ أنّ كلمة أسلوب وأساليب منتشرة في كتاب ابن الأثير، الذي قرنه بأوجه التصرف في المعاني، والأساليب عنده طرق التعبير عن المعنى الواحد، وأوجه التصرّف في هذا المعنى. وتحدّث عن خاصيّة أسلوبية هي الالتفات " لأنّ الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه فإنّ ذلك دليل على أنّ السامع يملّ من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع. وهذا قدح في الكلام لا وصف له؛ لأنه لو كان حسناً لما ملّ"[21].

ويقول ابن الأثير: "والذي عندي في ذلك أنّ الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلاّ لفائدة اقتضتها0 وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنّها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، ولكن يشار إلى مواضع منها، ليقاس عليها غيرها. فإنّنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثمّ رأينا ذلك بعينه، وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أنّ الفرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنّما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعّب شعباً كثيرة لا تنحصر، وإنّما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه"[22].

ابن حازم القرطاجنّي (حازم بن محمد بن حسن ت 684هـ / 1285م):

أدرك حازم القرطاجنّي قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، وعالج كثيراً من القضايا التي تتعلق بالأسلوب، وقد ربطه بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي، وبالناحية المعنوية في التأليفات.... يقول: "ولمّا كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى: كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول، وجهة وصف يوم النّوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النّسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنّقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطّراد في المعاني صورةً وهيئة تُسمّى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ؛ لأنّ الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب؛ فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنّظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[23].

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ت711هـ / 1311م) :

يفرق ابن منظور في كلمة الأسلوب بين قراءتين : الأسلوب ـ بكسر الهمزة وهو الأرجح ـ أو الأسلوب ـ بفتحها ـ من ناحية، والأسلوب ـ بالضمّ ـ من ناحية أخرى فيقول : "... ويقال للسطر من النخيل : أسلوب، وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب : قال : والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال : أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب : الطريق تأخذ فيه.

والأسلوب ـ بالضم ـ الفن، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه ، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً ، قال :

أنوفُهم، بالفخر، في أسلوبِ ! وشَعَرُ الأسْتاهِ بالجَبوب

يقول : يتكبرون وهم أخسّاء [24]

وبالتفريق بين قراءتين : يفصل صاحب اللسان بين صنفين من المعاني، صنف تدل أصوله على المحسوس، وآخر تدل أصوله على المجرد، ولكن بين هذه المعاني المحسوسة والمجردة صلة متينة تتمثّل في انتماء دلالاتها الجزئية إلى حقل دلالي مشترك، فوراء معنى الأسلوب -بالكسر- معاني التآلف المفضي إلى الانسجام، والنسق المفضي إلى حسن الانتظام، والامتداد المفضي إلى طول النفس، ووراء معنى الأسلوب ـ بالضمّ ـ معنى الفن ومعنى السمو ، وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد.

وفي هذا التعريف تكمن – كما يقول الطرابلسي – كلّ المعطيات التي ستختلف بمقتضاها تعريفات الأسلوب عند العرب : فهل الأسلوب وسيلة الفنّ في الأثر أم هل هو غايته ؟ أم هل هو الوسيلة والغاية في نفس الوقت، بحيث يتجوهر فيه، فن الكلام ؟ ثمّ هل في إمكانيات التعبير يكون الأسلوب، أم في أغراض الكلام ؟ إلى غير ذلك مما شغل بال الدارسين [25].

العلوي (يحيى بن حمزة ت749 هـ/1348م) :

ربط العلوي بين الأسلوب وطرق أداء المعنى، وساوى بين الأسلوب والنظم،

فلكلّ أسلوب طريقته الخاصّة في استخدام العلاقات النحوية في الفنون المختلفة .... يقول : " يجب على الناظم والناثر في ما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو : أصوله وفروعه من تعريف المبتدأ أو تقديمه، وجوباً إذا كان استفهاماً أو شرطاً، وجوازاً في غير ذلك، ومراعاة تنكير الخبر وتقديمه إذا كان المبتدأ نكرة، وأن يراعي في الشرط والجزاء كون الجملة الأولى فعلية وجوباً، والثانية بالفاء إذا كانت جملة اسمية، أو فعلية إنشائية كالأمر والنهي، أو خبرية ماضية، وأن يأتي بالواو في الجملة الاسمية إذا وقعت حالاً وتحذف مع المضارع المثبت" [26].

ابن خلدون (عبد الرحمن محمد بن محمد ت 808 هـ / 1406):

يربط ابن خلدون بين الأسلوب والقدرة اللغوية، وكذلك يربط بين الأسلوب والإيجاز والإطناب والحذف والكناية والاستعارة ... فالأسلوب عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية، وهو المظلة الكبرى التي تنضوي تحتها التراكيب ... يقول:" والشعر من بين الكلام صعب المأخذ ... ولصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجادة أساليبه وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه، ولا يكفي فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطّف ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها واستعمالها، ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاصّ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثمّ ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعلها البناء في القالب، أو النسّاج في المنوال، حتّى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة

باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإنّ لكلّ فنّ من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[27].

فابن خلدون في هذا النص يوضح مفهوم الأسلوب من خلال نوعين من الفنون الأدبيّة هما: الشعر والنثر، ويقدّم لنا تفرقة بينهما معتمداً على خصائص كلّ نوع، من حيث التشكيل اللغوي والبناء العروضي. كما أنّه ربط الأسلوب بعنصرين مهمّين: المخاطِب والمخاطَب، ومقتضى الحال الذي يتّصل بهما ... وذلك في قوله: "وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض. وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن. واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة، واستعملوها في المخاطبات السلطانية، وقصروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه، وخلطوا الأساليب فيه، وهجروا المرسل وتناسوه، وخصوصاً أهل المشرق. وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتاب الغفل جاريةً على هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه، وهو غير صواب من جهة البلاغة، كما يلاحظ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطِب والمخاطَب. وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر؛ فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه؛ إذ أساليب الشعر تناسبها اللوذعية، وخلط الجد بالهزل، والإطناب في الأوصاف، وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات، حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب ... والمقامات مختلفة، ولكل مقام أسلوب يخصه من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة أو كناية واستعارة"[28].

الجلال السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد ت911 هـ / 1505 م):

يشير السيوطي إلى بعض الخصائص الأسلوبيّة المهمّة مثل: الالتفات، والاكتفاء، وتأكيد الضمير المتصل بالمنفصل... وحسن النسق، حيث يحلّل هنا الآية الكريمة ﴿وَقِيلَ يَـٰٓأَرْضُ ...﴾[29].

(السجلماسي / ق 8هـ):

- تحدّث السجلماسي عن التكرار، ونظر إلى مباحث علوم البلاغة عنى

أساليب تشتمل عليها هذه العلوم ..."[30].

وهنا يمكن الإشارة إلى القضايا الآتية:

- لم يستعمل مصطلح (أسلوب) في كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، واستعمل مرّة واحدة عند عبد القاهر الجرجاني، وفي عديد من المرّات عند حازم القرطاجنّي في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حيث أوقف القسم الأخير من أقسامه الأربعة على دراسة الأسلوب.
- وقد استقرت مادة (سلب) في صيغتها الاسمية في "لسان العرب" لابن منظور، وفي فصل (صناعة الشعر) من "مقدمة ابن خلدون"، وتحددت للأسلوب في هذين المصدرين بعض معالمه اللغوية والاصطلاحية المهمّة.
- نظر العرب إلى الأسلوب من زاوية المظهر الذي يخرج فيه، أو الذي يتوهم خروجه فيه كذلك، فعدوه الضرب من القول، أو الطريقة، أو المنوال، أو القالب، وهذه النظرة نجدها مثلاً عند عبد القاهر الجرجاني وابن خلدون[31].
- ربط بعض الأدباء بين تعدد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى، بحيث يكون لكلّ مقام مقال، فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف، وطبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلّم وفنّيته.
- قد تمتد طبيعة الأسلوب لتشمل النّص وما يتخلله من خصائص بلاغية من حيث الإيجاز والإطناب والإيضاح والإبهام0
- الربط بين الأسلوب ومقدرة الشاعر الفنيّة وطريقة أداء المعنى، حيث يستطيع الشاعر بمقدرته الفنية في عرض الفكرة بأسلوب متميّز وطريقة متفرّدة، ويمكن تلمّس هذا التميّز من عرض فكرة واحدة لشاعرين مختلفين، يتصرف كلّ منهما فيها بأوجه مختلفة.
- الأسلوب صورة تتمثّل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة، ومن حيث أنّ لكلّ أسلوب طريقته الخاصّة في استخدام هذا النحو في الشعر والنثر، وهكذا لا ينفصل مفهوم الأسلوب عن مفهوم النظم.

- الربط بين الأسلوب والخاصيّة التعبيرية، ومن هنا كان بحث موضـوع " الالتفـات"، و" أسلوب التمثيل"، و" الأسلوب الحكيم".
- لم يثبت الأدباء والنقاد على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، فقد ربطوه مـرّة بالناحية المعنوية في التأليفات، وربطوه مرّة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومـرّة ثالثة بالفصاحة والبلاغة.
- اهتمّ النقاد القدامى بالتناسب بوصفه مبدأ من مبادئ تقويم الأسلوب، وهنا تحدّثوا عن السجع والجناس، ومراعاة النظير، والاستطراد، والمزاوجة، والتقسيم، واللـف والنشر، وتشـابه الأطـراف، والطبـاق، والمقابلـة، ... كذلـك تحدّثـوا عـن مناسبة الألفاظ للمعاني، والمناسبـة الصوتيـة والدلاليـة للألفـاظ في ترتيبـها وتركيبـها .. فالتناسب مبدأ جمالي يحتكم إليه الأسلوب أحيانـاً، ويشـتمل علـى مقـايـس تخـصّ الألفاظ والمعاني والتراكيب والهيكل الكليّ للنص.
- كان لمبحث الإعجاز القرآني أهمية خاصة في تقديم فهم الأسلوب، فقد تحدّث جلّ هذه المؤلفات في هذا المجال عن أسلوب القرآن ومباينته لغيره من الأساليب.
- تحدّث النقاد العرب القدامى عـن الانحرافـات السـياقية مثـل التقديـم والتأخير، والحذف، والتكرار، والالتفات ... [32].

وهنالك جيل ثانٍ من الأدباء والنقـاد العرب بحث الأسـلوب وحـاول إضافة إضاءات حول هذا الموضوع ، ومن هؤلاء :

مصطفى صادق الرافعي (1356 هـ / 1937م) :

تحدث الرافعي عن نظم القرآن في كتابه " إعجاز القـرآن والبلاغـة النبويـة"، حيث حاول بحث مفهوم التركيب وجزئياته، وربطه بالنظر الفكري عنـد المتكلّـم، ثـمّ ربطه بالمتلقي وخواصّه النفسية [33].

عباس محمود العقاد (1383 هـ / 1964 م) :

تحدّث العقاد عن الأسلوب، وناقش رأيـاً للكـاتب الفرنسـي أنـاتول فرانـس الذي ذهب فيه إلى أنّ الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السـهل الذي لا يكـدّ

الذهن... ويرى العقّاد أنّ الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع مخصوص، وهي تنتقل بواسطة اللغة، فالصور الخياليـة والمعـاني الذهنيـة هـي الأصـل في جمـال الأسـاليب. وعالج العقّاد قضية الأسلوب من خلال مناقشة آراء المتشددين في اللغة الذيـن يعيبـون على العقّاد وجماعته أنّهم يكتبون بأسلوب"إفرنجي" فيفسدون بلاغـة العربيـة. ويقـف العقّـاد عند فكرة الملكة اللغوية التي أخذها خصومه عن ابن خلدون، ويرى أنّ من مزايا هذه الملكـة ما يتغيّر بتغيّر العصور والأعراق .. ويرى أنّ من حقّ الشـاعر المعـاصر والنـاقد المعـاصر أن يترجما عن نفسيهما ويفكرا بعقليهما [34].

أمين الخولي (1385 هـ / 1966م) :

نشر الخولي كتابه " فنّ القول " عام 1947، وهو حصيلة تجاربه في حقـل البلاغـة العربية منذ عام 1928 .. وفي هذا الكتاب عدّ الخولي الأدب فناً قوليـاً، والبلاغـة فـن القول، واعتمد في كتابه على باريني وفيلماجي، فأورد للأول تحليـلاً بلاغيـاً أسـلوبيّاً، وأورد للثاني في تعريفه للبلاغة أنّها درس الأساليب، أو علم الأسلوب [35].

وفي كتابه الثاني : "مناهج تجديد" يقول في تعريفها: " البلاغـة هـي البحـث عـن فنية القول، وإذا ما كان الفنّ هو التعبير عن الإحساس بالجمال، فـالأدب هـو القـول المعبّر عن الإحساس بالجمال، والبلاغة هي البحث في كيف يعبّر القـول عـن هـذا الإحسـاس [36].

وقد حاول الخولي التجديد في ميدان البحث البلاغي وربطه بالمباحث الحديثة في مجال الأسلوب عند الغربيين ... وانطلق الخولي من مقولـة بوفـون : " الشـخص هـو الأسلوب"، أو" الأسلوب هو الشـخص"، فـهو يربـط بينـهما علـى المستوى الفـردي والمستوى الاجتماعي، ثمّ ربط بين الأسلوب وطبيعـة المبـدع والمتلقـي. ومـن خـلال المقارنات بين البلاغة القديمة والبلاغة الحديثة يطرح الخولي ألواناً من التخلية والتحلية بالنسبة لبلاغتنا لتـأخذ طابعـاً عصريـاً. ويتحـدّث عـن خطـوات الإيجـاد والـترتيب والتعبير، ويرسم خطة يستطيع بها فن القول أن يرتقي.

أحمد حسن الزّيات (1388 هـ / 1968 م) :

حاول الزّيات في كتابه " دفـاع عـن البلاغـة "، دراسـة الأسـلوب، واعتمـد في

دراسته على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عند الغربيين، ومن هذا المنطلق عرّف الأسلوب بأنّه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصّة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام ... وحاول الربط بين اللغة وصفات الأمة من حيث تبادل التأثير بينهما، وهذا يعني أنّ اللغات تتمايز بتمايز الأجناس ... وتحدّث عن قضية الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى . . ورأى أنّ الأسلوب هو الرجل، ثمّ جعل له صفات ثلاثاً لا بدّ من توافرها لتحقيق البلاغة وهي : الأصالة والوجازة والتلاؤم. وهكذا يلاحظ أنّ الزيّات أقام دراسته على المبدع والمتلقي والأسلوب، والعلاقات القائمة بين هذه العناصر الثلاثة. والأساليب تتعدد وتتفاوت وتسمو وتهبط تبعاً لهذه العناصر التي تناولها بالدراسة [37].

أحمد الشايب:

يعد كتاب الشايب "الأسلوب" من أهم المحاولات في دراسة الأسلوب والبحث في مجالاته، وفي محاولة عرض البلاغة القديمة في ثوب عصري، وقد انطلق الشايب في بحث الأسلوب ، فحصر علم البلاغة في بابين هما : الأسلوب، والفنون الأدبية.

ففي الباب الأول، تدرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليغاً، أي واضحاً ومؤثراً. فتدرس الكلمة والجملة والفقرة والعبارة والصورة، والأسلوب من حيث أنواعه وعناصره وصفاته ومقوماته وموسيقاه، وفي الباب الثاني، ويسمى قسم الابتكار، تدرس مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها، وما يلائم كل منها من الفنون الأدبية، وقواعد هذه الفنون، كالقصة والمقالة والوصف والرسالة والمناظرة والتاريخ ....

ويعرف الأسلوب تعريفات مختلفة منها :

الأسلوب: فنّ من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، أو تشبيهاً أو مجازاً، أو كناية أو تقريراً، أو حكماً وأمثالاً .

والأسلوب: طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير.

والأسلوب: هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء

الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني.

ثم يتحدث عن عناصر الأسلوب ... وأنواع الأساليب المختلفة ، والأسلوب والمنشئ، وصفات الأسلوب ... مستنداً مما يعرضه من ثقافته النقدية واللغوية، واطلاعه على بعض ألوان الثقافة النقدية الغربية ... [38].

وقد نشرت في العقدين الماضيين مقالات وكتب عديدة لأدباء عرب حول الأسلوب والأسلوبية، حاولوا فيها دراسة هذا الموضوع من جميع جوانبه، وقد تأثر بعض هؤلاء بما كتب عند الغربيين في هذا الموضوع ... صحيح أنّ الجيل الثاني تأثر بالغرب في بحثه هذا الموضوع، إلا أن مئات بل آلاف الدراسات التي نشرت في الغرب أخيراً حول الأسلوب والأسلوبية أعطت لكتابات الأدباء والنقاد في العقدين الماضيين زخماً وتوسعاً في الموضوع، لم يتح للجيل الثاني الاطلاع عليه ... ومن أهم القضايا التي أثارها هؤلاء الأدباء والنقاد :

- فكرة الأسلوب عند الأدباء.
- علم اللغة وعلم الأسلوب.
- علم الأسلوب وعلم البلاغة.
- ميادين الدراسات الأسلوبية.
- الأسلوب والأسلوبية.
- مناهج التحليل الأسلوبي.
- أسلوبية النص.
- الشعر والأسلوبية.
- النقد الأدبي بين اللغويين والأسلوبيين.
- علم الأسلوب واتجاهاته.
- الأسلوبية والنقد.
- الإطار النظري لعلم الأسلوب.
- أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه.
- دائرة الخواص الأسلوبية .... الخ.

يضاف إلى ذلك ترجمة بعض المقالات في الأسلوبية، ودراسات تطبيقية للأفكار النظرية التي طرحت حول الأسلوب والأسلوبية .

ومن هؤلاء الكتّاب :

عبد السلام المسدي، الذي ألّف كتاباً مهماً حول موضوع الأسلوبية هو: "الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب"، ويتركز موضوع الكتاب في

تعريف الأسلوب من خلال ثلاث ركائز هي : المخاطِب والمخاطَب والخطاب ... يضاف إلى ذلك أنّ المسدي ألف وترجم عدداً من البحوث حول هذا الموضوع [39].

وأسهم محمد الهادي الطرابلسي بجهد كبير في مجال الدراسات الأسلوبية من خلال كتبه وبحوثه في هذا المجال، وهنا يمكن الإشارة إلى عمليه المهمّين : "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، "وتحاليل أسلوبية"، حيث اهتم بالدراسة التطبيقية .... [40] ولسعد مصلوح جهد طيب في هذا المجال وبخاصة في كتابه : "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" و"في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية"، إذ اهتمّ في دراساته بالمنهج الإحصائي ... [41]

وتحدّث حادي صمّود في كتابه "الوجه والقفا"، عن موضوعات مهمّة في الأسلوبية منها: الأسلوبيّة التعبيرية، أو أسلوبية العبارة، وأسلوبية الفرد، والأسلوبية البنيوية عند ريفاتير... [42].

وأصدر عدنان بن ذريل، كتباً عديدة تتعلق بموضوع الأسلوبية والبلاغة العربية والنقد الأدبي واللغة، من هذه الكتب: "اللغة والأسلوب" و"اللغة والبلاغة" و"النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق". وفي هذه الكتب بحث موضوعات شتى تتعلق بالأسلوب والأسلوبيّة والبلاغة والنقد، ورأى أنّه ليس صحيحاً أنّ العلم يمكنه وحده اليوم أن يحلّ مشاكل الأدب وجوانبه النظرية أو التطبيقية، وليس صحيحاً أنّ الأسلوبية كعلم ألسني حديث يمكنها أن تكون البديل الشرعي عن النقد الأدبي، والبلاغة، فالبلاغة لا سبيل إلى الاستغناء عنها ...والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة، رغم أنّها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي ... وهناك فوارق شاسعة وكبيرة بين التحليلات الأسلوبية والتحليلات البلاغية ... [43].

وكتب شكري محمد عيّاد عدداً من المقالات والكتب حول موضوع الأسلوب والأسلوبية منها "مدخل إلى علم الأسلوب" و"اتجاهات البحث الأسلوبي" و"اللغة والإبداع".

وفيها تحدّث عن فكرة الأسلوب عند الأدباء وعلم اللغة وعلم الأسلوب، وعلم الأسلوب والبلاغة وميادين الدراسات الأسلوبية، وترجم بعض المقالات حول الأسلوبية، إلى غير ذلك من موضوعات.

ويرى أنّ الكلام عن الأسلوب قديم، أمّا علم الأسلوبية فحديث ... وأصول علم الأسلوب ترجع إلى علوم البلاغة. ويحاول شكري عيّاد أن ينشئ -كما يقول- في ثقافتنا العربية علماً جديداً مستمداً من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيباً لواقع التطور في هذا التراث الحيّ، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكّن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية ... [44].

وتحدّث صلاح فضل، في كتابه "علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءاته" عن موضوعات عديدة تتعلق بهذا الموضوع، ومن هذه الموضوعات : المبادئ والاتجاهات المبكرة، والإطار النظري لعلم الأسلوب، ومستويات البحث وإجراءاته، وأهداف البحث الأسلوبي ومناهجه، ودائرة الخواص الأسلوبية ..

ويحاول في هذه الدراسة أن يتحدّث عن هذا العلم الذي لم يظفر ـ كما يقول ـ بما يستحقّه في اللغة العربية من رعاية واهتمام حتّى الآن، إذ إنّه على أصالة جذوره في ثقافتنا للوهلة الأولى، وتوفر الأسباب الظاهرية عندنا، ودوره كوريث شرعي للبلاغة العربية التي أدركها سن اليأس، ينحدر من أصلاب مختلفة، وترجع إلى أبوين فتيين هما: علم اللغة الحديث أو الألسنية، وعلم الجمال، وإن كان كلاهما لم يستقر حتى الآن بشكل حاسم على رقعة الدراسات العربية كي يؤدي إلى ميلاد علم أسلوب عربي أصيل، فإنّ هذا لا يعفينا من مهمّة استكشاف مجالات هذا العلم واستيضاح مناهجه [45].

ومن هؤلاء: شفيع السيّد [46]، ومصطفى ناصف [47]، ورجاء عيد [48]، ومحمد عبد المطلب [49]، ومحمد عزّام [50]، ومنذر عيّاشي [51]، ولطفي عبد البديع [52]، وإبراهيم عبدالله أحمد الجواد [53]، وفتح الله سليمان [54]، وموريس أبو ناضر [55]، وأحمد قاسم الزمر [56]، ومحمد أحمد بريري [57]، وشوقي علي الزهرة [58]، والهادي الجطلاوي [59]، وإبراهيم خليل [60]، وحسن غزالة [61]، ومحمد عبد المنعم خفاجي ومحمد السعدي فرهود وعبد العزيز شرف [62]، ومازن الوعر [63]، وحاتم الصكر [64]، ومصطفى السعدني [65]، وأحمد درويش [66]، وجوزيف ميشال شريم [67]، وميشال زكريا [68]، ومصطفى الصاوي الجويني [69]، وخير الدين محمد عبد الحميد عبد الهادي [70].

وهناك مجموعة كبيرة من الدراسات المترجمة [71] والبحوث، والكتب، والرسائل غير المطبوعة يصعب حصرها، وهي في حاجة إلى ببليوجرافيا خاصة.

وقد أسهمت مجلة " فصول " التي تصدر في القاهرة إسهاماً كبيراً في دراسة موضوع الأسلوبية، إذ صدر منها عدد خاصّ بالدراسات الأسلوبية عام 1984[72]. كذلك خصص عدد للدراسات الأسلوبية من مجلة "عالم الفكر" التي تصدر في الكويت تحت عنوان "آفاق الأسلوبية المعاصرة" سنة 1994 [73].

ولكي تكتمل الفائدة لا بدّ من الإشارة إلى عدد من نقاد الأسلوبية في الغرب الذين أسهموا في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وكان لهم دور في إرساء هذا الحقل من الدراسات اللغوية والنقدية، من هؤلاء :

بوفون " Buffon " (1707 – 1788)، وشارل بالي " Charles Bally "(1865 – 1947) السويسري، وج.ماروزو "J. Marouzeau "، ومرسال كريسو "Marcet Cressot"، حيث توسّعا في اتجاه بالي التعبيري ... وكروتشه "Benedetto Croce " (1866– 1952) الإيطالي، وكارل فوسلير "Karl Vossler " (1872 – 1949) الألماني، وليوسبيتزر " Leo Spitzer" (1887 – 1960) النمساوي، حيث يمثل هؤلاء الثلاثة الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب) (الأسلوبية الأدبية)، وأريخ يورباخ "Erich Auerbach " (1892 – 1957) الألماني الذي قام هو وسبيتزر بأعمال متميزة في ألمانيا، ثم عملا في الجامعات التركية أثناء الفترة النازية، ثم استقرا في أمريكا. ورومان جاكوبسون "Roman Jakobson" الروسي (ولد سنة 1896) الذي هاجر إلى أمريكا واستقر فيها والتقى بليفي شتراوس " Levi-Strauss" هناك، حيث ألقى محاضرة في جامعة إنديانا سنة 1960 في ندوة كان محورها "الأسلوب"، وأكد فيها الصلة بين علم اللغة والأدب، وميخائيل ريفاتير "Michael Riffaterre "، ورولان بارت " Roland Barthes "، الفرنسي (ولد سنة 1915)، ويمثل هؤلاء الثلاثة اتجاه الأسلوبية البنيوية (الوظيفية)، وأوستن وارين الأمريكي الذي ولد سنة 1899، ورينيه ويليك "Rene Wellek " النمساوي الذي ولد عام 1903، واستقر في أمريكا، وقام الاثنان بتأليف كتاب " نظرية الأدب ".وجورج مونان " George Mounin "، الفرنسي (ولد سنة 1910)، وستيفن

أولمان " Stephen Ullmann "، الإنجليزي (ولد عام 1914)، وهو الذي بارك استقرار الأسلوبية علماً ألسنياً سنة 1969، وجريماس Greimas، اللتواني (ولد سنة 1917)، وكانت دراسته بفرنسا، وميشيل فوكو"Michel Foucault"، وهو فيلسوف فرنسي (ولد عام 1926) ، وفريديريك دي لوفر " F.de Loffre "، الفرنسي، الذي أصدر سنة 1970 كتاب (الأسلوبية والشعرية الفرنسية)، وجان ستاروبنسكي " Jean Starobinsky " (1890 – 1938)، وي. موكاروفسكي " J.Muharovsky" الذي كان منظراً في مجال الأدب، وضمن حلقة براغ التي ضمّت عدداً من العلماء مثل : جاكوبسون و س. كارسيفسكي " S. Karcevskij " (1884 – 1955) ون. تروبتسكوي " N. Trubetzkoy " (1890 – 1938) وف. ماثيسيوس " V. Mathesius " (1882 – 1945) وب . ترنكا " B. Trnka "، وب. هافرانيك " B . Havranek ". وتزفاتين تودوروف " Tzvetan Todorov "، البلغاري (ولد سنة 1939) الذي درس في فرنسا وتتلمذ على رولان بارت، وله علاقة وطيدة بالناقد جيرارد جينيت "Gerard Genette"، وقد أصدر تودوروف أعمال الشكليين الروس مترجمة إلى الفرنسية، وبيير جيرو " Piere Guiraud "، الفرنسي، وهو من أتباع شارل بالي، وجورج مولينيه "Georg Molinie" وداماسو ألونسو " Damaso Alonso " (ولد سنة 1898) الأسباني، وهاتزفيلد "Hatzfeld "، وهما من مدرسة الأسلوبية الجديدة أو الأسلوبية النقدية التي تركزت حول أفكار ليوسبيتزر، وورنر ونتر "Werner Winter"، ون. إي. إنكفيست " N. E. Enkvist "، وميلان يانكوفتش " Milan Jankovic "، ود. دولاس " D. Dolas"، وج. فيليولي " J.Filliolet " اللذان انتقدا بعض أفكار سبيتزر وبارت ، ولويس ت. ميليك " Louis T.Milic "، وجان ر. ويلبول " Jane R. Welpole "، وس. كايزر " S.Kayser "، وبولمان " Pollmann"، وهاليداي " Halliday " ، ويوزف شتريلكا الألماني، و ر. أوهمان "R. Ohman"، و. أو . هندريكس " W.O. Hendricks " ، و ج. ب. ثورن " J.P. Thorn " ، وسيمور شاتمان " Seymour Chatman "، و ر. فولر " R. Fowler "،حيث اتخذت دراسات (آخر خمسة) الأسلوبية المنحى التوليدي إطاراً لها ... وبول دوهرتي " Paul C. Doherty "، وإدوارد ويشلر " Edward Wochssle"، وماكس دتشبين " Max Deutshbein "، وجماعة مو

"Mu Group" وهم : جاكس ديبوا "Jacques Dubois"، و ف . آيدلين "F.Edeline"، و ج . م . كلنا نبارغ "J.M .Klinkenberg"، و ب . مينقاي "P. Minguet"، وف . بير "F.Pire"، وإتش . ترينون "H.Trinon" وهؤلاء اشتركوا في تأليف كتاب "البلاغة العامة" سنة 1970. وجان جاكس ويبر "Jean Jacques Weber"، وم .أي. ك. هاليدي "M.A.K . Halliday"، وتالبوت. ج تيلور "Talbot J. Taylor" وستانلي إي. فش "Stanley E. Fish"، وميخائيل تالون "Michael Taloon"، وإتش . ج . وديوسون "H.G. Widdowson"، ودونالد سي . فريمان "Donald c. Freeman" وولكرجبسن "Walker Gibson" ...(74).

الفصل الثاني

الأسلوبية : تعريفها، نشأتها

وصلتها بعلم اللغة والنقد الأدبي والبلاغة

الفصل الثاني

الأسلوبية : تعريفها، نشأتها،
وصلتها بعلم اللغة والنقد الأدبي والبلاغة

الأسلوبية والأسلوب: المفهوم والعلاقة:

يعترف كثير من الدارسين أنّ كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرّف بشكل مرضٍ، وقد يكون هذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، إلاّ أنّه يمكن القول إنّها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لبنية النّص، ومن ثمّ يمكن تعريف الأسلوبية بأنّها : "فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يُقوّم بها المتحدّثون والكتّاب في السياقات - البيئات - الأدبية وغير الأدبية " [1] .

أمّا لفظة أسلوب " Style " ، فهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعدّ إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاصّ باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال.

وتكلّم عنه أرسطو في الكتاب الثالث من بحثه في الخطابة، ثمّ تحدث عنه كونتليانوس Quintilianus في الكتاب الثامن من بحثه في نُظُم الخطابة. وقد ورث علماء اللغة الأوروبيون في العصور الوسطى بعض مفاهيمها في تقسيماتهم للأساليب الممكنة في الكتابة، وقرروا انقسام الأسلوب ثلاثة أقسام : البسيط أو الوطيء، والوسيط، والسامي أو الوقور، وعدّوا أعمال الشاعر فرجيل نماذج للأقسام الثلاثة : فالرّعائيات نموذج للوسيط، والإنياذة نموذج للسامي أو الوقور. ثمّ صار يعني : " أيّة طريقة خاصّة لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميّزة للكاتب، أو مدرسة، أو فترة زمنية، أو جنس أدبي ما " [2].

إنّ هذا كلّه لا يعني توصل الدارسين الأسلوبيين إلى فهم مشترك لتعريف الأسلوب، ممّا أدى إلى اختلاف في النظر إلى دور الأسلوبية وأهمّ أدواتها.

لقد خضع مصطلح علم الأسلوب Stylistics لفكرة الثبات والتحوّل، فكلمة Stylistics ثابتة في التاريخ اللغوي الغربي، وتطورت دلالياً حتّى صارت في بداية هذا القرن مصطلحاً يدل على مفهوم ما، والملاحظ أنّ هذا المفهوم الجديد لم يثنِ هذه الكلمة عن التطور، ويمكن الجزم أنّ مفهومها متحول نشط، ففي بداية القرن كان يدل على الأسلوب، وفي ما بعد صار يدل على الأسلوبية التي هي واقعاً أسلوبيات كثيرة قد تصل إلى حد التنافر، وقد يفسر هذا الوضع كثرة الحدود والتعريفات والمفاهيم التي وقع عليها هذا المصطلح، فكلّ منظر حدّه وفق التحولات التي طرأت في زمنه أو بحثه هو شخصياً، فجاءت اللفظة Stylistics مصطلحاً لمفاهيم ربت بعد جمعها وتنقيحها على الثمانين مفهوماً. وكلّ هذه المفاهيم تندرج في قائمتين :

الأولى : قائمة علم الأسلوب، والثانية : قائمة الأسلوبية، وقد تكون أغلب المفاهيم المتباعدة واقعة في الأسلوبية، لا في علم الأسلوب؛ لأنّ علم الأسلوب أكثر ضبطاً من الأسلوبية لموضوعيته، ولذا ستجد كلّ منظر للأسلوبية قد حدّها بمفهوم متفق مع مستويات التحليل التي يتعامل بها من جهة، ومناهج النقد الأدبي التي ارتكز عليها من جهة أخرى. فالذي ارتكز على المنهج النفسي مثلاً سيكون مفهومه مختلفاً عن الذي ارتكز على المنهج الاجتماعي ضرورة وهكذا... وللخلوص من هذه الإشكالية حاول بعض الغربيين تقييد الأسلوبية بصفة كالذاتية، المثالية، التأصيلية... ولكنّهم لم ينجحوا، ودليل ذلك أننا ما زلنا نخلط بين هذه المفاهيم على الرغم من هذا التقييد؛ ولذا والرؤية مستقبلية يمكن التخلّص من هذه التداخلات في المفاهيم بأن نحاول إيجاد مصطلحات جديدة غير Stylistics لتدل على مفاهيم الأسلوبية المتنوعة المتغايرة، فنخلص مصطلح Stylistics لعلم الأسلوب فقط، ونوجد غيره للأسلوبيات على سبيل المثال. والخلاصة أنه يستحيل النظر إلى الأسلوبية على أنها علم واحد، يمكن حدّه حدّاً واحداً يرضي جميع الأطراف التي تعمل تحت هذا المصطلح.

أمّا في ما يخصّ الأسلوب، فيمكننا الإشارة إلى تعريفاته عند عدد من الباحثين، فبعض الباحثين يرى أنّ الأسلوب اختيار (Choice) أو انتقاء (Selection)، وبناءً عليه تقوم الدراسة الأسلوبية بتتبع مجموعة الاختيارات الخاصّة بمنشئ معين، لملاحظة أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين.

ويرى بعضهم مثل ريفاتير أنّ الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوّه النّص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تتميّز به، خاصّة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرز. وهكذا فالمهم في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو النّص من ردود فعل لدى القارئ المتلقي.

وثمّة رؤية أخرى ترى أنّ في الأسلوب مفارقة Departure أو انحرافا/ انزياحا عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنّه نمط معياري Norm، ومسوّغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط هو تماثل السياق في كلّ منهما.

وبعضهم يرى أنّ الأسلوب إضافة Addition، وبها ينتقل الكلام من التعبير المحايد غير المتأسلب إلى التعبير المتأسلب. وهناك من يرى أنّ الأسلوب تضمّن Connotation، فكلّ سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وهذه القيمة قابلة للتغيّر بتغيير البيئة التي توجد فيها، والموقف الذي تعبّر عنه. وينشأ عن هذا القول عدم الاعتراف بوجود تعبير محايد وتعبير متأسلب، إذ كلّ سمة لغوية هي سمة أسلوبية[3].

وإذا كنّا نتحدث عن الأسلوب والأسلوبية فمن الجدير بالذكر أنّ نفرّق بين عالم الأسلوب والأسلوبي، فمن حلّل النص تحليلاً لغوياً ليلحظ جمالياته، ليس أسلوبياً؛ وإنّما هو عالم أسلوب، وهنا يتضح جلياً أنّ مصطلح أسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب؛ لأنّ علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناءً على مستويات التحليل وصولاً إلى علم بأساليبه، بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناءً على منهج من مناهج النقد. ويمكن أن يقال أسلوبية وعلم الأسلوبية، كما يقال نقد وعلم النقد، ولا تكون الأسلوبية

إنّ هذا كلّه لا يعني توصل الدارسين الأسلوبيين إلى فهم مشترك لتعريف الأسلوب، ممّا أدى إلى اختلاف في النظر إلى دور الأسلوبية وأهمّ أدواتها.

لقد خضع مصطلح علم الأسلوب Stylistics لفكرة الثبات والتحوّل، فكلمة Stylistics ثابتة في التاريخ اللغوي الغربي، وتطورت دلالياً حتّى صارت في بداية هذا القرن مصطلحاً يدل على مفهوم ما، والملاحظ أنّ هذا المفهوم الجديد لم يثنِ هذه الكلمة عن التطور، ويمكن الجزم أنّ مفهومها متحول نشط، ففي بداية القرن كان يدل على الأسلوب، وفي ما بعد صار يدل على الأسلوبية التي هي واقعاً أسلوبيات كثيرة قد تصل إلى حد التنافر، وقد يفسر هذا الوضع كثرة الحدود والتعريفات والمفاهيم التي وقع عليها هذا المصطلح، فكلّ منظر حدّه وفق التحولات التي طرأت في زمنه أو بحثه هو شخصياً، فجاءت اللفظة Stylistics مصطلحاً لمفاهيم ربت بعد جمعها وتنقيحها على الثمانين مفهوماً. وكلّ هذه المفاهيم تندرج في قائمتين :

الأولى : قائمة علم الأسلوب، والثانية : قائمة الأسلوبية، وقد تكون أغلب المفاهيم المتباعدة واقعة في الأسلوبية، لا في علم الأسلوب؛ لأنّ علم الأسلوب أكثر ضبطاً من الأسلوبية لموضوعيته، ولذا سنجد كلّ منظر للأسلوبية قد حدّها بمفهوم متفق مع مستويات التحليل التي يتعامل بها من جهة، ومناهج النقد الأدبي التي ارتكز عليها من جهة أخرى. فالذي ارتكز على المنهج النفسي مثلاً سيكون مفهومه مختلفاً عن الذي ارتكز على المنهج الاجتماعي ضرورة وهكذا... وللخلوص من هذه الإشكالية حاول بعض الغربيين تقييد الأسلوبية بصفة كالذاتية، المثالية، التأصيلية... ولكنّهم لم ينجحوا، ودليل ذلك أننا ما زلنا نخلط بين هذه المفاهيم، على الرغم من هذا التقييد؛ ولذا والرؤية مستقبلية يمكن التخلّص من هذه التداخلات في المفاهيم بأن نحاول إيجاد مصطلحات جديدة غير Stylistics لتدل على مفاهيم الأسلوبية المتنوعة المتغايرة، فنخلص مصطلح Stylistics، لعلم الأسلوب فقط، ونوجد غيره للأسلوبيات على سبيل المثال. والخلاصة أنه يستحيل النظر إلى الأسلوبية على أنها علم واحد، يمكن حدّه حدّاً واحداً يرضي جميع الأطراف التي تعمل تحت هذا المصطلح.

أمّا في ما يخصّ الأسلوب، فيمكننا الإشارة إلى تعريفاته عند عدد من الباحثين، فبعض الباحثين يرى أنّ الأسلوب اختيار (Choice) أو انتقاء (Selection)، وبناءً عليه تقوم الدراسة الأسلوبية بتتبع مجموعة الاختيارات الخاصّة بمنشئ معين، لملاحظة أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين.

ويرى بعضهم مثل ريفاتير أنّ الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوّه النص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تتميّز به، خاصّة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرز. وهكذا فالمهم في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى القارئ المتلقي.

وثمّة رؤية أخرى ترى أنّ في الأسلوب مفارقة Departure أو انحرافا/ انزياحا عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنّه نمط معياري Norm، ومسوّغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط هو تماثل السياق في كلّ منهما.

وبعضهم يرى أنّ الأسلوب إضافة Addition، وبها ينتقل الكلام من التعبير المحايد غير المتأسلب إلى التعبير المتأسلب. وهناك من يرى أنّ الأسلوب تضمّن Connotation، فكلّ سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وهذه القيمة قابلة للتغيّر بتغيير البيئة التي توجد فيها، والموقف الذي تعبّر عنه. وينشأ عن هذا القول عدم الاعتراف بوجود تعبير محايد وتعبير متأسلب، إذ كلّ سمة لغوية هي سمة أسلوبية[3].

وإذا كنّا نتحدث عن الأسلوب والأسلوبية فمن الجدير بالذكر أنّ نفرّق بين عالم الأسلوب والأسلوبي، فمن حلّل النص تحليلاً لغوياً ليلحظ جمالياته، ليس أسلوبياً؛ وإنّما هو عالم أسلوب، وهنا يتّضح جلياً أنّ مصطلح أسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب؛ لأنّ علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناءً على مستويات التحليل وصولاً إلى علم بأساليبه، بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناءً على منهج من مناهج النقد. ويمكن أن يقال أسلوبية وعلم الأسلوبية، كما يقال نقد وعلم النقد، ولا تكون الأسلوبية

رديفاً لعلم الأسلوب في حال من الأحوال، كما ظنّ بعضهم أنّ الحاصل اختلاف من أثر الترجمة بين المشارقة والمغاربة.

وممّا لاشكّ فيه أنّ وضع الأسلوبية بين العلوم الطبيعية والإنسانية لا مجال لدفعه أو إنكاره، وهو علم له مناهجه، ويستطيع وصف عناصره وسبلها؛ ليصل إلى أقصى مدى لتحليل النص الأدبي، فهو ينطلق إلى النص الأدبي وطبيعة هذا النص، بخاصة أنه ليس من اليسير التنبؤ بها والسيطرة عليها.

إنّ تعدد مسميات الأسلوبية وتعدد تعريفاتها نابع في الدرجة الأولى من الاختلاف حول تفسير النصوص الأدبية، فضلاً عن أنها علم جديد لم ترسخ أصوله.

ويمكن تلخيص نظرة الأسلوبية إلى النص في عناصر ثلاثة :

أولاً: العنصر اللغوي الذي يعالج نصوصاً قامت اللغة بوضع شيفرتها.

ثانياً: العنصر النفعي، ويتمخض عنه إدخال المقولات غير اللغوية في التحليل، كالمؤلف، والقارئ، والموقف التاريخي، وهدف الرسالة.

ثالثاً: العنصر الجمالي الأدبي، ويكشف عن تأثير النص على القارئ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين له [4].

نشأة الأسلوبية:

إذا ما حاولنا وضع اليد على تحديد دقيق لتاريخ مولد علم الأسلوب أو الأسلوبية فسنجد أنه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام 1886م على : " أنّ علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيداً عن المناهج التقليدية " [5]. وإذا كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلاّ في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة[6].

لقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطاً واضحاً بنشأة علوم اللغة الحديثة، وذلك أنّ الأسلوبية بوصفها موضوعاً أكاديمياً قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرّت تستعمل بعض تقنياتها [7].

وإذا كان من المسلمات لدى الباحثين أنّ الأسلوبية قائمة على علم اللغة الحديث، فمن العبث القول بأسلوبية والحديث في المصطلح وليس في المقدمات التاريخية التي حوت لفظة الأسلوبية في كتابات العلماء والمثقفين دون محتواها الاصطلاحي - قبل نشوء علم اللغة الحديث ذاته، وهذا يعني الاّ أسلوبية قبل عام 1911 م، أي قبل فرديناند دي سوسير "F. De Saussure" (1857 م - 1913 م)؛ لأنّه أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم، وأخرجها من مجال الثقافة والمعرفة، أي نقل اللغة من إطار الذاتي إلى إطار الموضوعي، وعليه فإنّ الأرض التي خرجت الأسلوبية منها هي علم اللغة الحديث [8].

ومن هنا يمكن القول إنّ مصطلح الأسلوبية، لم يظهر إلاّ في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظّف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك [9].

الأسلوبية وصلتها بعلم اللغة والنقد الأدبي والبلاغة

أولاً : الأسلوبية وصلتها بعلم اللغة :

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلاّ أنّ اعتمادها على وجهة نظر خاصّة تميّزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علماً مساوقاً لعلم اللغة ، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكانياتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة [10].

ويرى برند شبلنر أنّ الأسلوبية فرع من علم اللغة النظري، حيث تحتل مكانها بجانب النظرية النحوية. فالذي يناظر النظرية الأسلوبية في داخل علم اللغة التطبيقي، إنما هو البحث الأسلوبي، ويستنبط هذا المجال العلمي من أجناس النظرية الأسلوبية مناهج بحث النصوص، كما ينظم التعامل المشترك مع الفروع الأخرى، فعند بحث أسلوب النصوص الأدبية، نجد أنّ دراسة الأسلوب لغوياً تكتمل من خلال أجناس في مجال فرعي مناسب للدراسة الأدبية كعلمي الاجتماع والتاريخ [11].

وأدى الارتباط التاريخي بين الأسلوبية وعلم اللغة ببعض مؤرخي النقد إلى أنْ يقعوا في الخلط، فصاروا يعدون أي تناول للأدب يظهر اهتماماً واضحاً بمظاهر لغوية (الخيال، البنية الصوتية، النحو ...) من الدراسة الأسلوبية [12].

لكنّ الأمور لم تبقَ على مثل هذا الخلط ، فسرعان ما انبرى الدارسون للتفرقة بين مجالي العلمين وتوجيهاتهما، فقيل مثلاً : " إنّ علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أنّ الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحدٍ" [13]. وقيل أيضاً : " إنّ اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أمّا علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصّل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية، وقواعد صرفية ونحوية وبيانية" [14].

إنّ الأسلوبية وليدة رحم علم اللغة الحديث، فهي مدخل لغوي لفهم النص. وسنعرض فيما يلي لأهمّ الجهود اللسانية في علم اللغة الحديث الذي شكّل الأرضيّة لخروج الأسلوبية وإفادة الأسلوبية من تلك الجهود، وكيف استثمرت الأسلوبية مخرجات الجهود اللسانية في دراستها.

بدأ تاريخ علم اللغة الحديث بدي سوسير، وموضوعه كما لخّصه في آخر جملة في كتابه بقوله:" إنّ موضوع علم اللسان الحقّ والوحيد، إنّما هو اللسان (اللغة) معتبراً في ذاته ولذاته" [15]. يعد فرديناند دي سوسير مؤسس مدرسة جنيف، مؤسساً للسانيات الحديثة، وقد أثار عدداً من القضايا التي كان لها أثر كبير على مدارس اللسانيات في ما بعد ... ومن هذه القضايا :

أولاً : اللغة نظام منسوق، وهي نظام من العلاقات يرتبط بعضها ببعض على نحو تكون فيه كلّ علاقة مشروطة على جهة التبادل بقيم العلامات الأخرى ... .

ثانياً: العلامة اللغوية ذات طبيعة مركبة، وهي مكوّنة من اتحاد الدال significant (الشكل الصوتي الذي يشار به إلى المعنى)، والمدلول signifie (المعنى أو المفهوم نفسه).

ثالثاً: إنّ البعدين الأساسيين للدراسة اللغوية هما :

1- البعد الأول هو الدراسة التزامنية أو الآنيّة synchronic، التي تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتّصال تامة في ذاتها، في لحظة معينة من الزمان، وتتجلى اللغة في هذه الحالة في هيئة نظام منسوق يعيش في الوعي اللغوي لمجتمع ما.

2- البعد الثاني هو الدراسة التعاقبية أو التاريخية diachronic، التي تعالج فيها تاريخياً عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن، فهي تعنى بالظواهر اللغوية غير المختزنة في الوعي اللساني لهؤلاء المتكلمين أنفسهم.

رابعاً: تقوم الإشارة اللغوية بدورها في التواصل، لأنها توجد في إطار مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها ببعض آخر بواسطة علامات محددة تتوزع على محورين أساسيين هما :

أ - المحور النظمي (الخطي الأفقي) Syntagmatic ، الذي تنتظم عليه الوحدات اللغوية لتؤلف سلسلة معينة من الكلام (في مقاطع وكلمات وجمل).

ب - المحور الاستبدالي (الرأسي) paradigmatic، الذي تنتظم عليه العلاقات بين كلّ إشارة من الإشارات الموجودة في المرحلة الكلامية، والإشارات الأخرى التي تنتمي إلى اللغة نفسها، وهي علاقات تربط في ذهن المتكلم والسامع بين الإشارات التي تنتمي إلى نمط واحد، وتقوم بوظيفة لغوية مشتركة، ومن ثمّ يمكن أن يحلّ بعضها محل بعضها الآخر في سياق السلسلة الكلامية نفسه، دون أن يطرأ خلل على النظام النحوي. مثال ذلك : " يدرس الطالب الدرس ". فالإشارتان " طالب " و " درس " مثلاً يرتبطان ضمن علاقات نظمية تميّز كلّ واحدة منها عن الأخرى في السياق الذي تقعان فيه. وهذا التمايز ذو طبيعة صوتية ومفرداتية ونحوية. كذلك ترتبط كلمة " يدرس " مثلاً في هذه الجملة بعلاقات استبدالية بكلمات أخرى مثل : يكتب، يحفظ، ينسى ... والعلاقات بين الإشارة اللغوية الواحدة والإشارات اللغوية الأخرى علاقات تمايز ومفارقة على المحور النظمي، وعلاقات تنافر وتضاد على المحور الاستبدالي.

خامساً: اللغة Language هي ملكة التخاطب التي يملها كلّ البشر طبقاً لقوانين الوراثة، وهي ظاهرة إنسانية عامة، وهي توجد وجوداً كاملاً في عقل الجماعة فقط. أمّا الكلام Parole فهو ما نسمعه في الحياة اللسانية من عبارات ينظمها الأفراد، لها وجود مادي. أمّا اللسان Langue فهو نظام اجتماعي عند جماعة لغوية محددة، وهو ما يدور على لسان أصحاب كلّ لغة، ويستخدم في التفاهم بينهم.

إن وجود اللغة لا يتحقق إلا بفضل نوع من التعاقد بين أعضاء المجموعة الواحدة، وعليه تتحدد اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية تنشئها الإسهامات التي تقدمها الجماعة للغة، فهي ليست سوى جزء جوهري ومحدد من اللسان، وهي في وقت واحد نتاج اجتماعي لملكة اللسان، وتواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الإنساني لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد .

وتجدر الإشارة إلى أن سوسير قد جعل اللغة كياناً مادياً موضوعياً، وجعل جزاه الواقعي قيّما على جزئه الذهني بجعل الكلام وسيلة فهم اللسان، ولهذا اعتنى عناية فائقة بالكلام (جسد اللغة / الواقع) أكثر من عنايته باللسان (روح اللغة /

الذهن)، لأنه أراد أن يوجد اللغة وجوداً في الخارج يمكن أن يتلمسه كي يصفه، فاللغة بكونها فكرة في الذهن أو صورة متخيلة لن يستطيع المنهج العلمي التجريبي والمنهج الوصفي من بعد أن يتعامل معها؛ لذلك جعل اللغة ثنائية من : اللسان (الذهن)، والكلام (الواقع)، وركز دراسته في الجزء الواقعي.

ثار سوسير على الدراسات التاريخية المقارنة، وصبّ اهتمامه على اللغة من خلال المنهج الوصفي، وقدّم مجموعة من المفاهيم الجديدة لعلم اللغة، وهذه المفاهيم استغلّها اللغويون في ما بعد، واستفادوا منها في الأسلوبية [16].

لقد استفادت الأسلوبية من مفهومي السنكرونية (الآنية) والدياكرونية (التعاقبية) استفادة كبيرة، ومن أبرز الأسلوبيين الذين وظفوا هذين المصطلحين السوسيريين في الدراسات النقدية الأسلوبية : أريخ يورباخ ، الذي مزج بين منهجي الدراسة اللغوية : المنهج الوصفي الآني السنكروني، والمنهج التعاقبي التطوري الدياكروني، فقد قال يورباخ بإمكانية إصدار حكم كامل على الإنسان الفرد للأعمال الأدبية المستقلة، وفي الوقت نفسه إعطاء صورة مادية صحيحة للتطور التاريخي [17].

كما استغل الأسلوبيون مفهومي الدال والمدلول وهذا ما نجده عند أحد رواد الأسلوبية الإسبانية وهو دوماسو ألونسو الذي أخذ بفكرة سوسير في النظر إلى الظاهرة اللغوية على أنها رمز، وأنّ هذا الرمز يتألف في ذاته من عنصرين، إلا أنه خالفه في تحديد المراد من كلا العنصرين، ففي حين ذهب سوسير إلى أنّ هذين العنصرين هما : الدال والمدلول، يرى ألونسو أن نسمي أحدهما : المفهوم أو المدرك الذهني، فيما يسمى الأخر: الصورة الصوتية.

إن المدلول عند سوسير هو المفهوم أو المدرك الذهني، وليس الدال إلا ناقلاً له، وفي رأي ألونسو أنّ هذه فكرة عقيمة وفقيرة فقراً شديداً، كما أنها بعيدة عن الواقعة اللسانية، فالدوال لا تنقل المفاهيم فحسب، وإنما هي ذات وظيفة معقدة، إذ يدخل في نطاقها تداعي المعاني، والشحنات العاطفية، والانسجام المتزامن، ولا يمكن أن نعد المدلول هو المفهوم فحسب، لأننا لا نستطيع في حقيقة الأمر أن نعزله عما يلتحم به في

السياق، وعلى سبيل المثال، فعندما تنادي أم طفلها باسمه، فقد تناديه حباً وحناناً أو ذعراً أو غضباً .... فما المدلول الأساسي في هذه الحالات ؟

من خلال هذا الكلام نجد ألونسو ينأى عن الفكر السوسيري، وعن فكر شارل بالي- كما سيمر- لأنه لا يفرق أيضاً بين اللغة المنطقية واللغة العاطفية، كما فعل بالي، ويصر ألونسو من جهة أخرى على أن الوظيفة الأساسية للأسلوبية هي سبر العلاقة بين مجموع الدال ومجموع المدلول، عن طريق بحث العلاقة بين جميع العناصر الجزئية، ومن ثم يتم الوصول إلى العلاقة الكاملة لدمج كل تلك العلاقات الجزئية، وهذه العناصر الجزئية المنفصلة كثيرة جداً إلى الحد الذي يتعذر معه دراستها دراسة كاملة، ولا مناص حينئذ من الاختيار، وعندها يجب أن يكون الاختيار للعناصر التي تكون أوثق بالموضوع صلة وأوضح دلالة، وهكذا فإننا نرى أن الفهم الكامل والدقيق للرمز كله، أي: لكيان العمل الأدبي كله يكون في أسلوبية ألونسو بإقامة علاقة مادية صادقة بين الدال والمدلول [18].

إنّ أول إرهاصات علم الأسلوب تظهر عند شارل بالي الذي نشر عام 1902 م كتابه "مقال الأسلوبية الفرنسية"، ثمّ تلاه بكتاب آخر هو " الوجيز في الأسلوبية"، على أنّ أسلوبية بالي لم تخرج من عباءة عالم اللغة كثيراً، وخلاصة القول عنده : إنّ المضمون الوجداني للغة هو عماد أسلوبيته، وهو بذلك يهتمّ بدراسة اللغة مفردات وقواعد، ولا يهتمّ بدراستها على أنها أنموذج خاصّ يستخدمه الفرد في ظروف معينة لأهداف معينة، وقد رفض بالي أن يناقش الأسلوبية في مستوى اللسان - المكتوب - النص الأدبي، بل أنكرها فيه، ومستنده الفكري أنه كان يريد أن يبعث الروح في جسد اللغة الذي تعرّف عليه أستاذه سوسير، فعلم اللغة الذي نظر إليه سوسير استخلاص لبنية اللغة وهيكلها المادي فقط، ولم يدخل إلى روحها أو التأثير العاطفي لها، ولذا حاول بالي أن يثبت أن اللغة بقيمها السوسيرية هذه تحوي بعداً عاطفياً آتٍ من الأسلوب.

لقد ابتكر بالي مصطلح الأسلوبية، وهو المصطلح الذي شغل الدارسين في حقل الدراسات اللغوية والنقدية، إلاّ أنّه لم يكن يقصد بهذا المصطلح دراسة الأعمال

الأدبية، وإنّما كان يعني عنده دراسة الأدوات والمظاهر والآثار التعبيرية من كلّ لغة، وهذا يعتمد اعتماداً كاملاً على التفرقة بين الخصائص المنطقية للغة والخصائص العاطفية، فالجانب المنطقي من اللغة، أي التعبير عن الأفكار المحضة وتوصيل الحقائق في ذاتها أمر تجريدي، لا يتحقق إلاّ في اللغة التي يصطنعها العلم، ومن ثمّ فهي غير كاملة ، أمّا التفكير الحيّ فهو ذو مادة أخرى تختلف عن الأفكار المحضة، إنّها اللغة الفعلية التي تنتشر في كلّ مكان.

إنّ الذين يميّزون بين اللغة والكلام يعدون الأسلوبية دراسة لا تبارح الكلام، إذ إنّ الأسلوبية لا يمكن أن تتصل إلاّ بالكلام، وهو الحيّز المادي الملموس الذي يأخذ أشكالاً مختلفة، قد تكون عبارة أو خطاباً أو رسالة أو قصيدة، وإذا كان الكلام هو موضوع الدراسة الأسلوبية، فإنّ اللغة هي المعيار الموضوعي الذي تقاس به خصوصية الأسلوب واختلافه من فرد لآخر. وإذا كان سوسير قد اهتمّ بالجانب المنطوق من اللغة، أي الاستعمالات اليومية لتلك اللغة، فقد جعله هذا التفكير يتجنب الدراسة اللسانية للأدب، الذي هو وفق رأيه مجرد استعمال خاص للغة، وجرياً وراء مذهب أستاذه رفض بالي أن يشمل درسه الأسلوبي الأعمال الأدبية، وقصر نظريات الأسلوبية على اللغة العادية المستعملة دون اللغة الشعرية. إنّ بالي هو مؤسس الأسلوبية الوصفية التي قامت على المبادئ السوسيرية مع الإشارة إلى أنّ بالي لم يهتم بالواقعية الأسلوبية إلاّ حال كونها منظوراً إليها في حد ذاتها. ويبدو لنا أنّ أسلوبية بالي قد تعرضت للنقد الشديد بسبب استئصاله للغة الأدبية من ميدان الأسلوبية ، فقد ساهمت المدرسة الفرنسية مثلاً في إخماد جذوة المباحث التي قدمها بالي .

نخلص من هذا إلى أنّ بالي اهتم بالمحتوى العاطفي للغة، وهذا جعله لا يهتمّ بالجوانب الجمالية، ومن ثمّ ركّز على اللغة المنطوقة وهو ما صرفه عن العناية باللغة الأدبية، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة شده إلى دراسة القوة التعبيرية في اللغة الجماعية دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وعليه فدراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية [19].

ولعلّ المنبع الثرّ للدارس الأسلوبي كان بما قدمته النظرية التحويلية،"Transformational Genertive Grammar" لتشومسكي الذي قسّم اللغة إلى قسمين رئيسين، الأول: البنية السطحية Surface Structure، ويمثلها الكلام المنطوق، والقسم الآخر البنية العميقة Deep Structure، وهي الجذور التي تمدّ البنية السطحية بمقوماتها وتحويلاتها [20].

وقد استفادت الأسلوبية من هذين المفهومين، فالأسلوب هو البنية السطحية (انزياح)، وهو انزياح عن البنية العميقة للأسلوب.

وأكّد تشومسكي أنّ ثمّة جانبين ينبغي أخذهما بالاعتبارهما : الأداء اللغوي Performance، وتمثّله البنية السطحية، والكفاية اللغوية Competence، وتمثّله البنية العميقة، ووفق النحو التحويلي فإنّ كلّ مبدع يصل إلى مرحلة النضج يستطيع أن يفهم وينتج تركيبات لا تنتهي، فاللغة بوسعها أن تستعين بعدد محدود من المسائل لتنتج عدداً لا يتناهى من الاستعمالات، وهذه الاستعمالات هي التي تركز عليها الأسلوبية في مظهرها الحسي، باعتبار أنّ الكلام الأدبي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميّزة، ولها قواعدها ونحوها ودلالاتها، والأسلوبيون يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله؛ لأنها قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة، الصوتية والتركيبية والدلالية.

وبناءً على ما تقدم، فإنّ فكرة الاختيار النحوي في الأسلوبية إنّما هي منطلقة من فكرة النحو التوليدي، فأحد تعريفات الأسلوب أنّه اختيار نحوي، والمراد بالنحو هنا ما هو أعمّ من القواعد المعروفة، بحيث يشمل قواعد اللغة بعامة في أصواتها وصرفها ومعجمها ونظم الجملة فيها، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة، أو تركيباً على تركيب؛ لأنها ادق في توصيل ما يريد [21].

وأمّا الأسلوب باعتباره انزياحا فإنّه يقع ضمن ما يسمّى بالمقدرة اللغوية عند تشومسكي، فالسرّ في الانزياح يكمن في القوة التي يملكها المتلقي في قدرته اللغوية على المقارنة بين ما هو منزاح في النص مع ما هو نمط شائع ومألوف. لقد تمخض عن النظرية التوليدية التحويلية منهج من أهم مناهج الدرس الأسلوبي، وهو التعامل مع

الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة، ومحاولة وضع قواعد لإمكانات هذه الطاقة [22]، إذ إنّ اختيار الروائي أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها، وإلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام اللغوي، يعدّ استخداماً مميّزاً لطاقات اللغة، فالتركيب المعطى يمكن تحويله إلى تراكيب متعددة على مستوى السطح، وهذا يمثّل بدائل خصبة للدارس الأسلوبي، ومن أهمّ الدراسات الأسلوبية التي أخذت هذا المنحى:دراسات أوهمان وهندريكس وغيرهما[23].

ومجمل القول إنّ اللغة هي مجموع الإمكانات المتوفرة للتواصل عند جماعة لغوية واحدة، ولا تشكل هذه الوسائل مجموعة متجانسة وواحدة، على الرغم من الأزمنة والأمكنة والمجموعات، وعلى العكس تماماً توجد نظم فرعية غالباً ما تتداخل في ما بينها في النص من مهمة الأسلوبية أن تميّزها وأن تفصح عن استعمالها [24].

لقد ميّز تشومسكي بين صنفين من الجمل، الجمل المقبولة، والجمل غير المقبولة، هذا من وجهة براغماتية، أما من الوجهة النحوية فقد ميّز بين الجملة القواعدية، والجملة اللاقواعدية، ويرتبط هذان المفهومان، القابلية والقواعدية، بمفهوم الغموض التركيبي والدلالي، في الوقت نفسه فإنّه يحيل إلى موضوع التعقيد في الجمل، الذي يمثل حقلاً مشتركاً بين علم اللغة التوليدي والأسلوبية، التي يعد فيها هذا المصطلح (التعقيد) أحد المفردات التقليدية، من جهة أخرى يمكننا مباشرة أن نربط المصطلحين : القابلية والقواعدية بالمصطلحات الأسلوبية التقليدية في معالجة الأسلوب -موضوع الدرس-، ويمكن أن تكون بعض الأمثلة الدالة على الجمل غير المقبولة، أمثلة توضيحية في كتاب تمهيدي في الأسلوب حول كيفية تجنّب تركيب هذا النوع من الجمل [25].

وخلاصة الأمر أنّ الأسلوبية قد وجدت ضالتها في النظرية التحويلية وما أفرزته من مقومات واصطلاحات لغوية، فوظفت هذه الاصطلاحات والمفاهيم في توضيح الدراسة الأسلوبية، وجعل عملها أكثر دقة ووضوحاً من الناحية المنهجية والمضمونية، وهو ما دفع الألماني ستيفن أولمان عام 1969 م - أي في ذروة تقدم

النظرية التحويلية- إلى التأكيد أنّ الأسلوبية قد استقرت علماً لسانياً نقدياً فيقـول : " إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعـتري غائيـات هـذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاتـه مـن تـردد، ولنـا أن نتنبأ بمـا سـيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معاً " (26).

إنّ الأسلوبية الحديثة خرجت من عباءة اللغة، ومن مدرسة سوسير على وجه التحديد، وفي الوقت الذي انفتحت فيه اللسانيات على شتى العلوم كالرياضيات والطب والأنثروبولوجيا والفيزياء ... أفاد الأسلوبيون من هذا الانفتاح، وهذه الإفادة هي التي أمدت الأسلوبية بالمنهج العلمي، الذي أفضى إلى استقلالها عن اللسانيات .

غير أنّ هذا الاستقلال كما ترسخ في ما بعد، لا يعني فكّ الارتباط، ولا يعني الانفصال التام، بل يعني بالدرجة الأولى انفصالاً منهجياً واستقلالاً غائياً. فلا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية، كما لا يمكنه أن يتجاهل نتائج البحوث اللسانية النظرية أو الميدانية؛ لأنه لابدّ أن تتقاطع مع جانبٍ من جوانب دراسته النصيّة.

ومن الجدير بالذكر أن المنهج الواحد في اللسانيات يتطور ويتغير حتى لا يعود يحمل من معالمه الأولى شيئاً في بعض الأحيان، وأكبر مثال على هذا تشومسكي ومدرسته، الذي قلّب نظريته المعروفة بالتوليدية التحويلية خمس مرّات، ووصل إلى ما سمّاه الربط والسيطرة، ولم يعد في نظريته توليد ولا تحويل.

إنّ هذا الملحظ يعني الأسلوبي كثيراً، فعليه أولاً أن يحدد موقفه من النّص، وطبيعة المنهج اللساني الذي يمكن أن يفيد منه في دراسته،ليجلي النص موضوع الدرس، ويكشف عن مداخله ومخارجه، ويفضي إلى تحديد المعالم التي تميّز الخطاب العادي من الخطاب الأدبي، فالدارس الأسلوبي لا يمكن أن يخضع نصه لكل هذا الخليط من المناهج اللسانية، فضلاً عن استحالة الإلمام بكلّ هذه المناهج (27).

الدّارس الأسلوبي، والدّارس اللساني:

لكلّ من اللساني والأسلوبي حدّ وهدف لا يجاوزه، فاللساني يطمح إلى وصف اللغة وصفاً دقيقاً بالدرجة الأولى، ثمّ عقلنة هذا الوصف، والخروج بقواعد

تفسر هذا النوع من النشاط الإنساني، واهتمامه باللغة الأدبية لا يتعدى اهتمامه باللغة بشكل عام، وهو بهذا لا تعنيه التعبيرات الأدبية، وهذا يسمّي تشومسكي الكلام العادي إبداعاً .

أما الدارس الأسلوبي فغايته مختلفة تماماً، إنها تبدأ من حيث ينتهي اللساني، فهدفه تحديد لغة الخطاب العادي، لإظهار اللغة الأدبية، فهو ينكب على النص ليجلي مكوناته وصوره ، ويضعه في مكانته التي يستحقها من حيث هو تعبير عن النفس الإنسانية، والنص في يد الدارس الأسلوبي مرآة يعمل على تحديد مدى نصاعتها وتصويرها للنفس البشرية بكل منازعها (28).

إن الأسلوب الأصيل غير مسبوق ولا ملحوق، ومن هنا يبدو العبء على كاهل الدارس الأسلوبي، فالنظام الأسلوبي يوصف بأنه غير معياري، بل هو محاولة للإفلات من صرامة القاعدة وحدة القوانين اللغوية، والنظام الأسلوبي يقوم على حقيقة جوهرية مهمة وهي:" الانزياح "، ومن هذه الحقيقة يستمد دراسته. هذا الانزياح الذي لا يعني عالم اللغة كثيراً. ومن الجدير بالذكر أن هذا الانزياح أوسع مما كان يطلق عليه قديماً : الشذوذ النحوي، إنه الإدراك للنظام الجديد للغة النص، والتفرد الذي يحدد مسار النص بعيداً عن الأعراف اللغوية أو الافتراضية التي يتكلم بها شخص أو مجموعة أشخاص كلاماً عادياً، وهو نسبي أيضاً وقابل لأن يتحول انزياحاً ميتاً.

وقد يعمد الدارس الأسلوبي إلى استخدام مناهج بعيدة في ظاهرها عن الأدب والإبداع، بل هي أقرب إلى العلوم البحتة، كالمنهج الإحصائي، ولكن هذا لا يعيب الأسلوبي، لأن الإحصاء ليس عملاً رئيساً منفرداً، كما أنه ليس غاية في حد ذاته، بل هو نتائج تساعد هذا الدارس على تجلية النص وكشف جمالياته، وإعطاء صاحبه المكانة التي يستحقها، وفي سبيل هذا يمكن أن يستخدم أي منهج من أي علم يسهم في تحقيق هذه الغاية، ولا يضيره ذلك ما دام محافظاً على استقلاله وميمماً صوب النص بالدرجة الأولى (29).

التحليل الأسلوبي والتحليل اللغوي :

يجد الدارس للأسلوبية أن الأسلوبيين أو المنظرين للأسلوبية يتحدثون في

مستويات التحليل الأسلوبي، وإذا أنعمت النظر في هذه المستويات فإن المفاجأة عظيمة، إذ إن هذه المستويات هي ذات مستويات التحليل اللغوي، وهي : تحليل الأصوات وتحليل التراكيب وتحليل الألفاظ، وهذه المستويات ذاتها هي التي يتحدث فيها الأسلوبي عندما يحلل، فما الفرق بين العملين وكيف يتم التمييز بينهما [30]؟

الواقع أن أغلب الباحثين لا يفرقون بينهما، والذي يحاول التفريق يصل إلى الإغماض والتعمية، والراجح أن التفريق بينهما لا يمكن بحال أن يتم لباحث مهما علت مرتبته، إلا أن ينظر إلى الغاية أو الهدف من كلا العملين، فالذي نظر إلى النص الذي يعمل فيه على أنه نص لغوي، المراد منه معرفة أساليب الكاتب للخروج بقواعد لغوية علمية قابلة للتعميم فهو باحث لغوي، والذي نظر إلى النص على أنه نص لغوي المراد منه معرفة أساليب الكاتب وتمايزه عن غيره من الكتّاب، وتحديد طريقته الخاصة في المنهج، والمعالجة من خلال التحليل الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي، فهو محلل أسلوبي، وهنا نسمي الأول عالماً لغوياً (باحثاً، محللاً) أو نسميه اختصاراً لغوياً. ونسمي الآخر عالماً أسلوبياً (باحثاً، محللاً) أو اختصاراً نسميه أسلوبياً.

وهنا لا بد من الإشارة إلى قضية مهمة وهي أن الأسلوبية تتشابك مع العلوم اللغوية، فالدارس الأسلوبي يرتبط بالعلوم اللغوية المحايثة، تلك العلوم التي نشأت نتيجة تقدم اللسانيات نحو دك أسوار العلوم الإنسانية والطبيعية، وجعلها حقولاً معرفية لعلم اللغة الذي يسعى في النهاية لتقديم فهم أفضل للغة الإنسانية. وتأكيداً على ذلك يمكن مناقشة الموضوعات الآتية :

- الأسلوبية وعلم اللغة الرياضي.
- الأسلوبية وعلم اللغة النفسي.
- الأسلوبية وعلم اللغة الجغرافي.
- الأسلوبية وعلم الأصوات النظمي [31].

يضاف إلى ذلك الإشارة إلى استخدام بعض الباحثين المناهج اللغوية في التحليل الأسلوبي ومنها :

- المنهج السياقي.
- اختبار الاستبعاد.
- استرجاع الإمكانات المتاحة في نظام اللغة.
- المنهج الإحصائي ... إلخ.

مستويات التحليل الأسلوبي:

يمكن القول إنّ الأسلوبية قد أقامت تحليلاتها على المستويات الآتية :

أ- المستوى الصوتي : يرتكز التحليل الصوتي للأسلوب على :

1- الوقف. 2- الوزن.

3- النبر والمقطع. 4- التنغيم والقافية.

ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه ... كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات، والدلالات الموحية التي تنتج عنه.

ب- المستوى التركيبي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنصّ، وما يتبع ذلك مثل الاهتمام بـ:

1- طول الجملة وقصرها.	2-المبتدأ والخبر.
3- الفعل والفاعل.	4-العلاقة بين الصفة والموصوف.
5- الإضافة.	6-الصلة.
7-التقديم والتأخير.	8-العدد.
9-التعريف والتنكير.	10-التذكير والتأنيث.
11-الروابط.	12-الصيغ الفعلية.
13-الزمن.	14-البناء للمعلوم ولبناء للمجهول.
15-البنية العميقة والبنية السطحية.	

ج- المستوى الدلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة :

الكلمات المفاتيح.

الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقاتها الاستبدالية والمتجاورة.

الاختيار.

المصاحبات اللغوية.

الصيغ الاشتقاقية.

المورفيمات كعلامات التأنيث والجمع والتعريف.

د- المستوى البلاغي : يتضمن هذا المستوى دراسة :

1- الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، كدراسة أساليب الاستفهام، والأمر، والنداء، والقسم، والدعاء، والتعجب، والنهي ... والمعاني البلاغية التي يخرج إليها كلّ نوع.

2- الاستعارة وفاعليتها ....

3- المجاز العقلي والمرسل ...

4- البديع ودوره الموسيقي[32].

ثانياً : الأسلوبية والنقد الأدبي * :

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثمّ فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي. وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حدّ سواء[33].

ولعلّ التقارب بين الأسلوبية والنقد يتمّ من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، واللغة، والموسيقى ...

وفيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك ثلاثة اتجاهات هي :-

الاتجاه الأول :

يرى أن الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست وريثة له، وسبب ذلك أن اهتمام الأسلوبية ينصب على لغة النص ولا يتجاوزها، فوجهتها في المقام الأول وجهة لغوية، أما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، فالأسلوبية قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه[34].

ويرفض هذا الاتجاه أن تكون الأسلوبية منهجاً شاملاً لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، إذ إنها تكتفي بتقرير الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية والإيقاعية، لا تقول هذا جيد وهذا رديء، وإنما تقول هكذا أجد صلة اللغة بالنص بناء، وتنظيماً، وسياقات، وأساليب.

ويلاحظ أن نظرة الناقد إلى النصّ الأدبي تكون نظرة فاحصة، وهو يستخدم لهذا الغرض جميع الأدوات الفنية المتوفرة مثل اللغة، والذوق الفني، والتاريخ، والصياغة، وعلم النفس ... ومن ثمّ يحكم على الأثر الفني بالجودة والرداءة بناء على المعطيات القائمة بين يديه، أما الأسلوبية فإنها نظرة جمالية تأتي من خلال الصياغة، ومهمتها فحص النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن هذه القيمة الجمالية .

الاتجاه الثاني :

يرى أن النقد قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة، ومعايير جديدة[35].

الاتجاه الثالث :

ينظر إلى أن العلاقة بين الأسلوبية والنقد هي علاقة جدلية قائمة على ما يمكن

أن يقدمه كل طرف للآخر، فكلاهما يستطيع أن يمدّ الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته [36].

وهنا يمكن الإشارة إلى القضايا الآتية :

1- هناك علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتجاه النفسي في النقد ، فكلاهما يخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها على كتاباته ... وهذا الأمر محاذيره، إذ إن النص عند أصحاب الاتجاهين النفسيين يقع في هامش الاهتمام وليس في بؤرته.

2- إنّ الأسلوبية نظرة نقدية شاملة تشمل النصّ بكل تكويناته الصوتية والمعجمية والدلالية والتركيبية، فالنظرة الأسلوبية قائمة أصلاً على فحص النصّ الأدبي في تركيباته اللغوية، للكشف عن قيمها الجمالية ... ولا بدّ من القول إن منهج التحليل الأسلوبي لا يستغني عن ضرورة التقييم خلال عملية التحليل، على أن تكون إجراءات التحليل الأسلوبي، خاضعة لمنهج علمي منظم، قابل للاختبار والنقد، لمعرفة مدى صدقه، وإصابته [37].

3- يرى فريق من النقاد أن الأسلوبية منهج علمي يتناول طرق الأسلوب الأدبي، ومن ثمّ فهي نظرية نقدية لابدّ من الاحتكام إليها عند تقييم الأسلوب الذي يعدّ ركيزة أساسية في النصّ الأدبي، أما النقد فإنه لا يهتم في تقييمه النص الأدبي باللغة إلا قليلاً، وبدلاً من ذلك يعتمد كثيراً على الذوق الشخصي للأديب والناقد ... ومن هنا يهتم النقد بالأحكام الانطباعية، والذاتية من خلال مناقشة للخيال، والعاطفة، والغرض، والموضوع ... لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتيته قدر الإمكان حتى يصبح النقد موضوعياً ... وهذه الذاتية والانطباعية تكادان تكونان منعدمتين في الأسلوبية، التي ينصب اهتمامها على اللغة.

4- وهناك نقطة أخرى ترتبط بالنقطة السابقة وهي أن شخصية الباحث الأسلوبي موجودة في صورة ما في التحليل الأسلوبي، فعملية اختيار نص ما لدراسته من قبل الناقد الأسلوبي تتطلب تعاطفاً مع هذا النص من هذا الناقد، ولكن هذا

التعاطف يسبق عملية النقد الأسلوبي، ولا تأثير له على العملية التحليلية، ومن هنا يرى بعض النقاد الأسلوبيين أن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوقه. وهذه الخاصية للنقد الأسلوبي تزيد عمل الناقد عمقاً وصدقاً [38].

5- على الرغم من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والنقد الأدبي إلا أن التكامل بينهما قد أعاقه - كما يقول بعضهم - تنافر سببته الصورة التي قدم بها عالم اللسانيات نفسه: ادعاء الدقة العلمية ، المبالغة في استخدام المصطلحات الرياضية وغيرها ... النظر بريبة إلى كل ما هو ذاتي وانطباعي وخارج عن اللغة [39]. ولكن هذه الدقة لا تعيق تلمس الجوانب الجمالية في النصّ الأدبي، فهي دقة تسعى لتناول النصّ تناولاً يقرب من الموضوعية، والدقة العلمية .

6- إنّ الفارق بين النقد والأسلوبية يتأتى من الأدوات والأهداف أو الغايات، فإذا كانت أدوات الأسلوبية تتوقف على اللغة فحسب، فإنّ النقد بعينه يعد اللغة إحدى أدواته، وإذا كان الهدف الذي تنشده الأسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي وما داخله من انزياحات عن القاعدة المعيارية، فإنّ الهدف عند النقد هو الإجابة عن أسئلة فحواها كيف ولماذا مستعيناً بكلّ ما يراه من أدوات تخدم هدفه، فالنقد " أداة معرفة اللاوعي وارتياد المكبوتات، فهو شاشة تعكس توترات الناقد، لأنّ الناقد يبدأ عمله مدفوعاً بتوتر داخلي ينشأ من إرادة الوصول إلى فهم النص الأدبي وشرحه وتدبره " [40].

7 - وعلى أية حال فإنّ الناقد معني بالتحليلات الأسلوبية كما يرى غراهام هوف، وأنّ الغاية التي تسعى إليها أيّة دراسة أسلوبية هي زيادة الفهم عن طريق النظر الموضوعي الذي يعتمد اللغة أساساً للتحليل . ولعل هوف الذي ينتصر للأسلوبية انتصاراً إلى حد المبالغة قد تجاوز الموضوعية لا سيما عندما قال:" لا يكون له - الناقد الذي يبتعد عن التحليلات الأسلوبية- إسهام في الإنشاء ، ولا كفاءة في القرار ... وممن يعتقدون بالاحتمالية، ويستعمل أي مبدأ من أجل غرضه " [41]. فهذه المبالغة وما تخللها من جزم ليست خاضعة لتجربة مخبرية لتعطي نتائج قطعية، ولا بدّ من ترك مساحة للرأي الآخر.

8- وإذا كانت قضية علمية الأسلوبية قد وجدت من يقول بها ويدافع عنها، فقد وجدت من يرفضها وينفي عنها صفة العلمية، وعلى رأس هؤلاء : كمال أبو ديب الذي يقول :"...حتى الآن ما زلت متمسكاً باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم لأسباب عدّة: أولها نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها، فأنا لا أستطيع أن أوحد بين شيئين : الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية، والثاني هو أنّ الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كلّ كيان لغوي متشكل ... التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفي ... هناك نقطة مهمّة جداً تتمثّل لي في أنّ العلم الذي يخضع لتحولات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علماً " [42].

وعلى أية حال فإنّ نفي الصبغة العلمية عن الأسلوبية يحمل في طياته أبعاداً أخرى، أهمّها ما أهمله كثير من الباحثين الذين تصدوا لعلاقة الأسلوبية بالنقد، ووصلوا إلى قناعة جعلوا الأسلوبية لا تقوى على الوقوف نداً للنقد كما وقفت في وجه البلاغة، ويكفي للتدليل على ذلك أن نسوق في هذا المقام رأي عبد السلام المسدي الذي يقول: " ونحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكلّ أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وعلّة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته ... بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ... " [43].

وإذا كانت الأسلوبية لا تنطق بالحكم ولا تجيب عن سؤال مفاده" لماذا " ؟ فهي لا تخرج عن رأي المسدي الذي وصف به الأسلوبية بأنها : " لا تطمح إلاّ أن تكون رافداً موضوعياً يغذي النقد فيمده ببديل اختباري يحل محل الارتسام والانطباع حتّى تسلم أسس البناء النقدي ، فالأسلوبية إذن دعامة آنية حضورية في كلّ ممارسة نقدية " [44].

وانطلاقاً مما سبق فإنّ الأسلوبية ليست بديلاً للنقد؛ لأنّ كلاً منهما يقدم ما

لا يقدمه الآخر في خدمة النص، وكونها ليست بديلاً للنقد لا ينقص من أهميتها وقيمتها، ومن ثم لا ننفي عنها صفة العلمية.

والذي يتبين بعد هذا العرض أنّ الصلة بين الأسلوبية والنقد الأدبي صلة وثيقة، فكلّ منهما يصف ويحلل ويركب ويفسر، ولكن بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف والتقرير، يعمد النقد الأدبي إلى التقييم وإصدار الأحكام، ولا شك أن النقد الأدبي يستقيم أكثر إذا ما أفاد من التحليلات الأسلوبية.

وإذا كانت الأسلوبية تهتمّ بأوجه التراكيب ووظيفتها في النظام اللغوي، فإنّ النقد يتجاوز ذلك إلى العلل والأسباب، غير أنّ التقارب بينهما يكمن في محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، واللغة والموسيقا ... .

9- تدرج النقد الأدبي بمراحل متعددة في تطوره، وقد أفاد من معطيات كلّ عصر في تطوّره، وكان لهذا التطور والتجديد في النقد الأدبي انعكاس واضح على الأدب، فقد سعى النقد الأدبي دائماً لشرح الأدب وتوضيحه أمام المتلقي وبسطه له، وكان عاملاً رئيساً في تطور الأدب نفسه ، وجعله يبحث عن وجه جديد يتلاءم والعصر الذي يولد فيه، ويعايشه.

وإذا كانت الأسلوبية تسعى إلى كشف النقاب أمام المتلقي ، وتمييز السمات في العمل الأدبي والتعرف على خصوصيتها، فإنّ السؤال الذي لا بدّ أن يبرز هنا هو، كيف يتمّ التزاوج بين علم الأسلوب والنقد الأدبي ؟ وللإجابة عن هذا السؤال نعود إلى ما قدمه ليوزف شتريلكا الذي حلّ هذا الإشكال بعد أن عرض لأسلوبية سبيتزر القائمة على التجربة الحدسية في التعامل مع النص الأدبي، فردّ على أولئك الذين يرفضون الخبرة الحدسية والتجربة الذاتية بقوله : " ينبغي أن تحفز هذه الحقائق -يقصد الخبرة الحدسية والتجربة الذاتية- أصحاب النظريات الأدبية على التفكير؛ لأنها ليست وليدة المصادفة إطلاقاً ، فهناك أمورٌ كثيرة في النظريات اللغوية الحديثة لا تفي -على ما بها من علمية نسقية -بما يتطلبه جوهر

الكلية المتكاملة للأسلوب الأدبي بالقدر الذي يتحقق في مناهج ويمزات مثلاً، ولا يجوز التقليل من شأن الخبرة الأدبية المشار إليها، فليس الحدس المناسب بالضرورة منهجاً معرفياً ذاتياً خطيراً أو تعسفياً يصل بما هو غير قابل للإثبات إلى حدود المعجزات، أو الأشياء المثيرة للمخاوف، وإنما هناك مبررات بدهية وتفسيرات للنتائج الممتازة "(45).

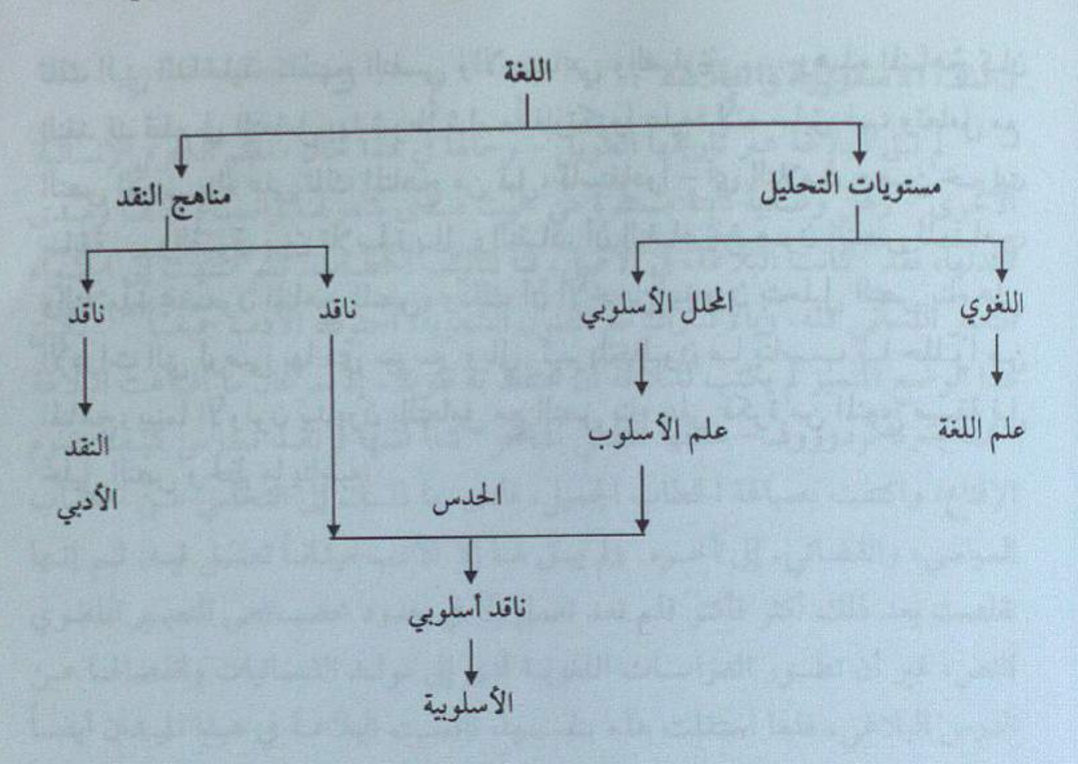
ثمّ يتحدّث شتريلكا عن مسألتين مهمتين في هذا المقام هما :

الأولى: تفوق الحساسية الجمالية لدى الناقد النابه تفوقاً لا يستهان به على النظريات العلمية التكتيكية المجردة.

الثانية: تفوق هذه القدرة الاستشعارية الحساسة المرتبطة بالمرونة الشخصية المناسبة لاستيعاب العمل، واللازمة لإدراك الأسلوب على أكثر الأنماط اللغوية تفصيلاً وتدقيقاً (46).

ويصل شتريلكا في نهاية المطاف إلى القول: " ولهذا لم يكن من نافلة القول إنّ العلماء من كايزر إلى بولمان كرروا التنبيه إلى أن طبيعة العمل الأدبي، والطريق المناسب لتعرّفه يفرضان علينا أن ننطلق من العمل ذاته ومن حساسية الناقد حيال العمل". ثمّ يقرر حقيقة واضحة بقوله : "إنّ التبادل والتضافر بين الاندماج في العمل، والابتعاد عنه، والربط بين القدرة على الاستشعار هي التي تبين على نحو متزايد كيف يتضح تفاعل الأشكال اللغوية في الأسلوب الحدسي، والإحاطة بعلم الأسلوب، ونحو الأسلوب، ويظهر لنا في الوقت نفسه بوضوح متزايد أيضاً كيف أنّ جوهر العمل وخصوصيته منصهر أحدهما في الآخر" (47).

ومن هنا يظهر جلياً كيف ربط الكاتب بين علم اللغة وعلم الأسلوب، ثمّ كيف ربط الاثنين بالنقد -منتجاً الأسلوبية ضرورة - بوساطة الحدس أو التعبير أو الخبرة الحسية. ويمكن توضيح العلاقة بين علم اللغة والنقد والأسلوبية من خلال الشكل الآتي:



وفي إطار من هذا التصور والهدف يمكن أن نفسر ما كان بالي يفعله باللغة، فهو ليس عالماً أسلوبياً بالمفهوم الذي نبحث عنه في علم الأسلوب، بل هو عالم لغوي يبحث عن الوجه الآخر للغة، وهو الجانب العاطفي، الذي يحس ولا يلمس من اللغة. فأراد أن يوجد قوانين كالتي وضعها دي سوسير، لجعل نظرية معلمه متكاملة وذات وجهين، ولذا بحث في الكلام ولم يبحث اللغة الأدبية؛ لأنه يبحث في الآني لا التعاقبي، بمعنى هو يبحث في الكلام لا اللسان؛ وسبب ذلك أنه يتمّ نظرية معلّمه.

أما تلاميذ بالي فخالفوا أستاذهم، ولكنهم أخذوا مبادئه التي طبقها على الكلام وطبقّوها على اللّسان ممثلاً بلغة الأدب، فبدءوا بتحليل النصوص الأدبية - كما تشير المراجع إلى أعمالهم - فنظروا إلى العاطفة فيها أي في اللسان، ولهذا احتاجوا إلى مناهج معينة في هذا الباب، والسبب واضح، وهو أنهم عندما تعاملوا مع بنية داخلية (ذهنية) لم يكن بإمكانهم التجريب عليها أو إخضاعها لقوانين الوصف العلمي الصارم؛ لأنّ الحاصل بنية متخيلة. وهنا استعانوا بالمناهج التي قطعت شوطاً كبيراً في التعامل مع

تلك البنى الداخلية، كالمنهج النفسي والاجتماعي والتاريخي ... وهذه المناهج كان النقد قد قطع في التعامل بها شوطاً شاسعاً فارتكزوا عليه؛ لأنه سابق لهم، وتعامل مع النص الأدبي بناء على تلك المناهج من قبل، فاستفادوا - أي التلاميذ - من خبرات سابقة ... والفرق بين تلامذة بالي والنقاد، أن النقاد يخضعون النص للمناهج، والتلامذة يخضعون المناهج للنص، وذلك أنّ الآخرين يبدءون بتحليل النص بناء على الأدوات التي أوصى بها دي سوسير وبالي. ثم يلحظون ما يناسب ما حللوا من المناهج، بينما الأولون يبدءون بالتعامل مع النص بناء على فكرة من المنهج مسبقة قبل تحليل النص ولحظ ما يناسبه.

ثالثاً : الأسلوبية والبلاغة*:

لم تبق البلاغة عبر تاريخها الطويل - وحالها في هذا حال معظم العلوم الإنسانية الأخرى - رهن وضعية ثابتة مستقرة من حيث مدى شمولها واتساع مجالها ومدى فائدتها، فقد " كانت البلاغة، في الأصل، فناً لتأليف الخطاب. ثم انتهت إلى احتواء التعبير اللساني كله، وبالاشتراك مع الفنون الشعرية، احتوت الأدب جميعاً"[48]. لكن هذا الوضع المتميز لم يكتب للبلاغة أن تحتفظ به طويلاً، إذ سرعان ما أضاعت البلاغة -كما يخبرنا تودوروف- هدفها النفعي المباشر " كما أنها لم تعد تدرس كيف يقوم الإقناع، واكتفت بصياغة الخطاب الجميل، فأدى بها ذلك إلى التخلي عن الخطاب السياسي، والقضائي، إلى آخره. ولم يبق لها إلا الأدب ميداناً تعمل فيه. ثم إنها تقلصت بعد ذلك أكثر فأكثر فلم تعد تعمل إلا في حدود خصائص التعبير اللغوي للنص، غير أن تطور الدراسات اللغوية أدى إلى مولد اللسانيات وانفصالها عن الدرس البلاغي، فلما استقلت هذه بنفسها، نافست البلاغة في هذا الميدان أيضاً واضطرتها إلى الانسحاب إلى جزء منه لتدرس الصورة فقط، ولكنها لم تلبث فيه إلا عشية وضحاها، فقد أخذت الدراسات الأسلوبية معززة بالدراسات اللسانية تغزو هذا الميدان كذلك، وتزاحمها فيه . . . ومهما يكن، فقد اختفت البلاغة من المناهج الدراسية كمادة إجبارية، كما آلت أقسامها إلى النسيان"[49].

وقد كان يمكن للبلاغة أن تبقى تتبوأ لنفسها مكاناً في الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة، لولا بروز علم جديد من عباءة اللسانيات، واستوائه علماً متميزاً ذا مناهج خاصة، وتوجهات معينة على مستويي التنظير والممارسة معاً، وهو "الأسلوبية".

فعلى الرغم من اعتراف كثير من الأسلوبيين المعاصرين بأن كثيراً من مباحث البلاغة القديمة مازالت محتفظة بجديتها وأهميتها برغم الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات[50]، فإن هذه الحقيقة لم تشفع للبلاغة في شيء. وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها " أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة "[51].

وعلى الرغم من أنه لا يسع المرء أن يتنكر لحقيقة تنامي العلوم وتطورها المستمر، ولا سيما في إطار العلوم الإنسانية، فإنه ليس من اليسير عليه مطلقاً أن يتقبل فكرة وراثة علم ما لعلم سابق، طالما أن هذه الوراثة تحمل في طياتها الدلالة على إفناء العلم السابق بوصفه علماً مستقلاً له تميّزة الخاص، واقتصار كينونته، فيما بعد تحقيق الوراثة، على تلك الكينونة الظلية التي لا تكاد تبين، ففرقٌ كبير بين أن نقول : إن علماً ما قد شهد تطورات كبيرة إلى الأمام، وأن نقول : إنَّ علماً ما قد ورثة علم ثان، ففي الحالة الأولى نحن نتكلم عن تطور طبيعي، تفرضة الحياة ويحتّمه منطقها، بينما في الحالة الثانية نحن ندعي أن العلم الأول لم يعد يجد أمامه أسباب البقاء متاحة، فتمَّ شطبه وإحلال علم جديد محلَّه، وهذه الدعوى ليس من السهل التشبث بها، ما لم تقم على أدلة مقنعة، بل شديدة الإقناع.

ويلحظ الدارسون علاقة حميمة بين البلاغة والأسلوبية، بيان ذلك، أنَّ غير واحد من الأسلوبيين قد أكدَّ وجوه العلاقة بينهما، فبيير جيرو يؤمن بأن الأسلوبية وريثةُ البلاغة، وهي بلاغةٌ حديثةٌ، ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية [52].

أما شكري عياد فيرى أن الأسلوبية ذاتُ نسب عريق في العربية، لذلك، فإنه يصدر كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" بقولة : "ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة " [53].

ويمكن القول إن الأسلوبية كعلم ألسني حديث لا يمكن أن تكون بديلاً عن النقد الأدبي والبلاغة، فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها، والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة، رغم أنها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي، كانت البلاغة وحدها تعنى بها في التركيب والدلالة على السواء.

أوجه الاختلاف بين البلاغة والأسلوبية :

يمكن إجمال أوجه الاختلاف بين البلاغة والأسلوبية فيما يلي[54]:-

(1) **يشكل المخاطِب والمخاطَب خلافاً بين البلاغة والأسلوبية** ، ففي الوقت الذي

عنيت فيه الأسلوبية بالمخاطِب (المبدع)، وبحالته النفسية والاجتماعية عناية كبيرة بوصفه أحد الأركان الثلاثة للعملية الإبداعية، فإن البلاغة أغفلت المخاطِب وحالته النفسية والاجتماعية بشكل عام، واعتنت بحالة المخاطَب اعتناء بالغاً؛ فتحدث العلماء عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال حديثاً مفصلاً ، فقال أحدهم مثلاً : " ومقتضى الحال مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي" [55].

وقد أدت عناية البلاغة الشديدة بحال المخاطب ببعض الدارسين إلى القول : "افترضت الدراسة البلاغية أن الإنسان لا يفكر لوجه التفكير، ولا يشعر لوجه الشعور، وإنما يفكر ويشعر من أجل التأثير في مخاطب أو التغلب عليه" [56]. وهذا قول قد لا يخلو من شيء من المبالغة، ولكنه على أية حال دال على المنزلة الرفيعة التي تبوأها المخاطب في المباحث البلاغية.

لكن المأخذ الذي يؤخذ على البلاغة هو أنها لم تولِ في المقابل، المتكلم العناية التي يستحقها، فتم إهمال حالته النفسية وقت كلامه، ووضعه الاجتماعي الذي قد يترك آثاراً واضحة على سمات أسلوبه. نعم قد تظهر لدى البلاغيين بعض الإشارات إلى المتكلم، كما في مباحث الالتفات مثلاً، لكن هذه الإشارات المحدودة لا تنهض دليلاً على عناية حقيقية بالمتكلم وظروفه النفسية والاجتماعية، ويرجع بعض الباحثين السبب في إهمال حالة المتكلم إلى الصفة الموضوعية أو "اللاشخصية" للبلاغة العربية [57].

ولعل السكاكي اتبع سبيل النحاة في قصر الاستشهاد - أساساً - على القرون الأولى، وعلى سكان البادية دون الأمصار. ولعله كان يرى أن التزام القوانين البلاغية المستخرجة من كلام الأعراب أيسر من التزام القوانين النحوية المستخرجة من كلامهم أيضاً، لأن الأولى أقرب إلى الاستعدادات النفسية الراسخة منها إلى العادات اللغوية المحضة التي يمكن أن يلحقها التغير والفساد، ومن هنا ميز البلاغة عن

الفصاحة مع أن عبد القاهر لم يكن يفرق بينهما. ولكن تجاهله لاختلاف الذوق باختلاف العصر جعل بلاغته محاولة مفروضة على الحياة، لا نابعة منها. ومع أنه مثل لبعض قوانينه البلاغية بمواقف مأخوذة -كما يبدو- من الحياة العادية، فقد كان لهذه الأمثلة دور محدود، وهو تقريب الصورة المثالية إلى فهم القارئ[58].

ومن هذا المنطلق أغفلت البلاغة العربية في معظم الأحيان الخصائص الفردية، والفروق الفردية أو الطبقية أو البيئية؛ لأن قوانينها متحققة وثابتة في القرآن الكريم، ذلك الأثر اللغوي المثالي الذي لا يمسه تغيير ولا تبديل ولا اختلاف، وهو مع ذلك يعيش مع الناس إلى درجة أن تصبح قوانينه هي قوانين حياتهم في شتى جوانبها، وليس الجانب الفني أقل هذه الجوانب . . لهذا لم تلتفت البلاغة العربية إلى الفروق اللغوية الفنيّة الناشئة عن الفروق الطبقية كما التفتت بلاغة اليونان واللاتين، ولا إلى الخصائص الأسلوبية الفردية كما التفت علم الأسلوب الحديث، فالفروق عندها لا تعكس فروقاً بين الشخصيات أو البيئات الاجتماعية، بل فروقاً في المستوى الفني، أي في درجة القرب من ذلك الأثر المثالي. من هذه الجهة تكون درجات الاستحسان. ولكن البون يظل شاسعا بين ذلك المثال، الذي يجب أن نفترض فيه تمام التطابق بين الكلام المنطوق والكلام النفسي، وبين البلاغات الإنسانية مهما تكن درجتها، حيث تكون المطابقة بين "الاعتبار المناسب"، أو" مقتضى الحال "، وبين الكلام المنطوق جزئية فقط، أو متحققة في جانب دون جانب ، ومن هذه الجهة يكون الحكم عليها بالصحة والخطأ[59].

وما دامت البلاغة وقوانينها تتجة نحو مثال متعال فوق الزمن، وهو لفظ القرآن الكريم، فطبيعي أن تكون بلاغة لاشخصية، ومن هذا المنطلق ألغيت قضية الذوق الشخصي عند البلاغيين العرب، فالذوق عند السكاكي مثلاً يساوي ذوق العصر لا ذوق المبدع أو المتلقي، فقد ظل السكاكي ينظر إلى البلاغة وقوانينها بأنها تتجه نحو مثال متعال فوق الزمن، وهو لفظ القرآن الكريم الذي يحكي كلام الله القديم. وقد اشترك السكاكي مع النحاة في جعل لغة الأعراب لا لغة المولدين والعامة مرجعاً تستقى منه الأحكام البلاغية[60].

وهنا لابدّ من إيراد الملحوظات الآتية :-

1- إنّ المبدع في الأسلوبية هو الذي يبدع اللغة إبداعاً يتناسب مع تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي .. فينشئ نصاً له خصائص فردية مميزة تؤثر في المتلقي، الذي يقوم بتحليل النصّ مبدياً خصائصه وخصائص مبدعه، بينما تغيب شخصية المبدع في البلاغة العربية القديمة، التي اعتمدت على النماذج الراقية والمصطفاة .. وعلى بلاغة اللغة نفسها.

2- تهتم الأسلوبية اهتماماً كبيراً بقضية الذوق الشخصي للمبدع، إذ إنّ المبدع يقوم باختياراته، وتأليف نصوصه معتمداً على هذا الذوق الشخصي، لا على مثال مصطفى أو متعال فوق الزمن، ومن ثمّ فإن لكل مبدع أسلوباً خاصّاً به، وهذا الأسلوب يكشف خصائص المبدع وتجربته من جميع جوانبها.

3- لقد استفادت الأسلوبية من تطور العلوم المختلفة في الوقت الحاضر فائدة عظيمة، بينما لم تكن هذه العلوم متطورة كما هي علية الآن في القديم.

(2) يتجه البحث البلاغي إلى الاختصاص بنوع خاص من الكلام هو الكلام الأدبي، أما التحليل الأسلوبي فيشتمل على كلّ أجناس الكلام .

يعالج علم البلاغة الإمكانات التي تنتجها قواعد اللغة في الاستخدام التعبيري، بينما تعالج الأسلوبية الكلام والأداء معاً، وهذا يدلل على أن قواعدية البلاغة ومعاييرها تتجه إلى معرفة درجة فصاحة القول ومدى ما تمثل في الاستخدام التعبيري قواعدية التعابير اللغوية المستخدمة، فهذه التعابير تكون واردة في سياق كلام (لغة) أو سياق أداء، وهو الكلام المختص بفرد، وهذا لا يدلل بالضرورة على محدودية البلاغة في تناول الظواهر اللغوية، وإنما يؤكد معيارية القواعد في التناول والتحليل. وبالمقابل نلاحظ أن دائرة الأسلوبية أوسع من حيث المهمة، فهي تتجلى في معرفتها لمختلف أدوات التعبير، من حيث وصفها، وتحديدها وتصنيفها ومعرفة نماذج الملفوظ من جهة أخرى[61].

إن الدراسة البلاغية تقصر جل اهتمامها على تصنيف الأشكال البلاغية (التشبية، المجاز، الاستعارة.....) داخل النصوص الأدبية، ومن هنا تأتي عنايتها باللغة

الأدبية عموماً والشعرية خاصة، إذ تكثر في هذه اللغة الصور الفنية والتشبيهات والمجاز والكناية والاستعارة وما إليه من فنون بلاغية.

وعليه فإن البلاغة تبتعد عن دراسة أنماط الكلام المتعددة في السياقات اللغوية والاجتماعية المختلفة ... أما الأسلوبية المعاصرة فقد اتخذت لنفسها آفاقاً واسعة رحبة، تمثلت في استيعابها لأنماط الكلام المختلفة، ومن هنا عنت الأسلوبية نفسها بدراسة التنوع اللغوي عامة، سواء أكان هذا التنوع قائماً على أساس إقليمي أم اجتماعي أم طبقي، فكما اهتم اللغويون الجغرافيون وعلماء اللهجات بتتبع وحصر أوجه التنوع اللغوي واللهجي عند جماعة لغوية معينة، أو في مكان ما، فإنه من المفترض أن يعنى الأسلوبيون بتتبع تنوعات الأسلوب وتشكلاته عبر الزمان والمكان والمجتمع والبيئة، فيظهرون أوجه الاختلاف بين أسلوب المدينة وأسلوب البادية في التعبير عن غرض معين، وتسجل هذه الاختلافات في دراستهم الجغرافية. وعلى الصعيد الاجتماعي يجدر بحفريات الجغرافيا الأسلوبية أن تتبين أوجه الاختلاف بين أساليب المثقفين والمتعلمين وأساليب عامة الناس وأصحاب المهن الاجتماعية الأقل شأناً، ثم يرصد الاختلاف ويسجل ضمن خرائط أسلوبية خاصة بهذه الطبقة أو تلك.

أما على الصعيد الطبقي، فيمكن للأسلوبية المعاصرة أن ترصد أوجه الاختلاف بين طبقات المجتمع الأرستقراطية والبرجوازية والكادحة في التعبير عن غاية معينة، وفي تبادل ألفاظ التحية والسلام وغيرها من التعابير اللغوية. إن الكشوفات الأسلوبية هذه في المجال الاجتماعي والطبقي والإقليمي يمكن لها أن تفرز عدداً من الخرائط الأسلوبية الشاملة التي تبين على وجه التحديد مكمن هذا الأسلوب أو غيره، وموضعه ومدى انتشاره وتعارضه مع الأساليب الأخرى. ثم يأتي بعد ذلك دور الأطلس الأسلوبي الشامل -على غرار الأطالس اللغوية- ليشمل كل هذه التنوعات الإقليمية والاجتماعية والطبقية بين دفتيه، فيكون مرجعاً ذا قيمة عالية لكل من يروم التعرف على التنوع الأسلوبي، مظاهره وأماكن انتشاره [62].

إن موضوع البحث في علم الأسلوب هو أنواع الأقوال، ولا سيما النوع الفني أو الأنواع الفنية، فهو يتحرك على مستوى بين اللغة كنظام عام ومجرد، وبين الأقوال

كوقائع جزئية خاضعة لشتى العوامل المحيطة بالاستعمال اللغوي . ومن هنا لا يرتبط فقط بالعلوم اللغوية الخالصة التي تبحث في الأصوات والصيغ ونظم الجملة ودلالات الألفاظ، بل يرتبط بعلمي السيميوطيقا والبراجماطيقا، وهذان العلمان يتشابكان مع علم الاجتماع وعلم النفس، وهما معاً يدفعان علم الأسلوب إلى توسيع مجاله، من تحليل الأساليب اللغوية، أو الأدبية منها خاصة، إلى تفسير النصوص الأدبية، أو وضع هذا التفسير على أسس علمية دقيقة، مستمدة من نظرية المعرفة من ناحية، ومن سيكولوجية القراءة من ناحية أخرى [63].

(3) يعد المنطق الأرسطي الأساس المنهجي الذي ضبطت فيه علوم البلاغة ، في حين تحددت مجالات الأسلوبية في إطار اللسانيات المعاصرة .

لقد اعتنت البلاغة القديمة بالحالة العقلية للمخاطب أكثر من حالته الوجدانية، ويرى الأسلوبيون أن البلاغة ظلت لقرون طويلة مدينة للنموذج الأرسطي، وهذا ما أفضى بها إلى العجز عن احتضان إمكانات التعبير اللغوي التي تتجاوز البنية السطحية، وتوغل في شبكات الأبنية التحتية للتركيب، ولم يكن هذا العجز إلا لاعتماد البلاغة على ربط اللغة بالواقع، وحصر وظيفتها في الإشارة إليه [64].

وقد كان لتسرب المنطق إلى المباحث البلاغية عدد من السلبيات منها: شدة ولع البلاغيين بالتقسيمات والتفريعات والتعريفات الجامعة بما تحتوي عليه من حدود ورسوم، وهذا أدى إلى جفاف البلاغة وفقدانها رونقها الحيوي الجمالي.

يضاف إلى ذلك أن البلاغة تأثرت تأثراً شديداً بعلمي النحو والمنطق، ومن هنا بقيت البلاغة مزيجاً من علم الدلالة، وعلم الأسلوب، واضطربت بين هذين العلمين، علماً بأنها بقيت تحت وطأة النحو والمنطق، فلم تحدد الظاهرة المدروسة تحديداً دقيقاً، وظهر ذلك واضحاً في مسألتين مهمتين هما : مسألة خلاف مقتضى الظاهر، ومسألة الوضوح.

لقد وجهت الدراسة البلاغية لظاهرة خلاف مقتضى الظاهر توجيهاً نحوياً بعيداً عن الدراسة البلاغية الجمالية الخالصة، ويظهر ذلك في مناقشة قضية إحلال الفعل المضارع محل الماضي، وإخراج الطلب مخرج الخبر، وعكس ذلك، وكأسلوب الحكيم، والالتفات [65].

وكانت جناية المنطق على البلاغة العربية في قضية الوضوح أشد من جناية النحو في قضية خلاف مقتضى الظاهر، والوضوح معناه في البلاغة السكاكية معرفة الدلالات الوضعية أو المطابقة، أي المطابقة لحقيقة المسمى، بحيث لا تزيد عنها ولا تنقص، كدلالة الإنسان على الحيوان الناطق، فإذا كانت الكلمة مستعملة فيما وضعت له، أي في دلالتها الأصلية فهي واضحة دائماً، شريطة أن يكون المتلقي عارفاً بذلك المعنى. أما الوضوح في غير ما وضعت له الألفاظ فمعناه سهولة الانتقال من المعنى الحقيقي للكلمة للمعنى المجازي، فمثلاً إذا قرأنا بيت المتنبي في مدح كافور الإخشيدي:-

ولكن بالفسطاط بحراً أزرته   حياتي ونصحي والهوى والقوافيا

عرفنا من الحال والمقال أن المقصود بالبحر هو الممدوح، أي ننتقل من كلمة "البحر" المعروف إلى شخص يشبه البحر في العطاء، وبالوصول إلى الاسم المطابق للمقصود يتضح المعنى [66].

ويمكن القول إنّ هذا التوجيه المنطقي للبلاغة في قضية الوضوح لا يخدم الأساليب البلاغية ولا الغاية البلاغية، إذ إن الغاية البلاغية لا تتجه للتقرير والوضوح، بل للإيحاء والتلميح والإشارة، فالخفاء إذن لا الوضوح مبدأ بلاغي يماثل في اتساع مجاله خلاف مقتضى الظاهر، ويمكن القول إن المبدأين يلتقيان في معظم الأحيان، بل قد يتطابقان، أي يعبران عن ظاهرة واحدة، شعر بها السكاكي وأتباعه، وإن كانوا قد اعتمدوا الأول في دلالة التراكيب، واعتمدوا نقيض الثاني في دلالة المفردات، فقد أشار السكاكي ومن تبعه إلى أن المجاز أبلغ من الحقيقة، والاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه، والكناية أوقع من الإيضاح بالذكر. وقد أورد السبكي اعتراضاً لبعض شراح المفتاح بأن الوضوح ليس بمقصود، بل المقصود الخفاء، فكلما كان الكلام خفياً في الدلالة كان أبلغ [67]. ويمكن القول إن هذه الظواهر التي تقع تحت خلاف مقتضى الظاهر يمكن أن تدرس تحت موضوع الانزياح الذي يهتم بالحالة النفسية والاجتماعية، ثم أثر هذه الانزياحات على الاختيارات اللغوية.

إنّ الأسلوبية المعاصرة -كما يرى بعض الأسلوبيين- فرع من فروع اللسانيات المعاصرة، وفي ذلك يقول ستيفن أولمان: " إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان الألسنية صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجة ومصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية معاً "[68].

وقد استفادت الأسلوبية المعاصرة من المصطلحات اللسانية دوماً في توضيح مفاهيمها النقدية، ذلك لأنها الفرع الأكثر حداثة وصرامة من فروع اللسانيات العامّة. ومن المصطلحات التي استفادت منها: اللغة والكلام عند دي سوسير، والكفاية والأداء عند تشومسكي، في توضيح المعيار اللغوي الذي تجري عليه الانزياحات الأسلوبية، فاللغة هي النموذج، والانزياح جار في الكلام الذي هو فرديّ وإبداعيّ.

كما استفادت الأسلوبية أيضاً من مصطلحي الدالّ والمدلول عند دي سوسير، فجعلت النصّ كلّه دالاً، والمعنى الذي ينبغي الوصول إليه مدلولا.

واستفادت الأسلوبية من اللسانيات العامة مصطلحي السنكرونية والدياكرونية في التأطير لمناهج بحثها في النصّ، ومصطلحي البنية العميقة، والبنية السطحية، حيث أفادت منهما في توضيح العدول الذي يحصل نتيجته الانزياح عن اللغة النموذج.

وفي الإطار نفسه استفادت الأسلوبية من معجم اللسانيّات العامة مصطلحات مثل: التعقيد والغموض، والجمل النواة وغير النواة في توضيح خطابها الثقافي [69].

وخلاصة القول إن مجالات التحليل لدى الأسلوبية، قد تجاوزت حدود اللسانيات، فأخذت من علم الاجتماع وعلم النفس فانضوت تحت مظلتها، وهذا يجعلنا نقول بأن الأسلوبية قد مدّت يدها إلى بعض العلوم من أجل إجراء تحليلاتها، وقد أكد كريسو في هذا الصدد أن العمل الأدبي يتضمن الجماليات، وهذه الجماليات هي وسيلة لضمان استمرار انتباه القارئ [70].

لقد جاءت محدودية البلاغة بصفتها منهجاً لتتفق مع معاييرها التعليمية الواضحة، فالمنهج التعليمي للبلاغة فرض حدوداً دقيقة حتى يحقق هذا الجانب أهدافه بدقة، ومن ثمّ لم تبق حدود كلّ من البلاغة والأسلوبية ضمن أطر معينة، بل بفعل الزمن والعامل البحثي والتحليلي اتسعت مجالاتهما وأدواتهما في الدراسات النقدية.

(4) يغلب على علوم البلاغة الطابع التفتيتي ،أي تجزيء الظاهرة الأدبية ، بينما تغلب تصورات البنية والمنظومة في كثير من الدراسات الأسلوبية .

يقال إن البلاغة قد وقفت في دراستها عند حدود التعبير، ووضع مسمياته وتصنيفها، وتجمدت عند هذه الخطوة ،ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل، كما لم يتسن لها بالضرورة دراسة الهيكل البنائي لهذا العمل، وكان ذلك بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمها الجمالية [71] .

ويتضح الطابع التفتيتي للبلاغة في مباحث البلاغيين العرب متمثلة بكتابات السكاكي مثلاً، الذي عرف بتجزيء البلاغة إلى أقسام، والأقسام إلى أنواع، والأنواع إلى أصناف، وهكذا الأمر حتى تحصل لدية عدد كبير من الأقسام، وأدى ذلك المظهر التفتيتي للدراسة البلاغية في النص الأدبي، فكانت عناية كثير من البلاغيين العرب في النص الأدبي متمحورة حول أيّ من الأقسام البلاغية.

إن الخطوط الكبرى للبلاغة تقوم على ثلاثة محاور هي :-

1- **المعاني**: وهو الأصول والقواعد التي يعرف بها أحوال الكلام العربي التي يكون بها مطابقاً لمقتضى الحال، بحيث يكون وفق الغرض الذي سيق من أجله. **وموضوعه**: اللفظ العربي من حيث إفادته المعاني الثواني التي هي الأغراض المقصودة للمتكلم: من جعل الكلام مشتملاً على تلك اللطائف والخصوصيات، التي بها يطابق مقتضى الحال.

2- **البيان** : وهو أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق يختلف بعضها عن بعض ، في وضوح الدلالة العقلية على نفس ذلك المعنى. **وموضوعه** : الألفاظ العربية من حيث التشبيه، والمجاز، والكناية.

3- **البديع** : وهو علم يعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حسناً وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقاً، بعد مطابقته لمقتضى الحال، مع وضوح دلالته على المراد لفظاً ومعنى.

وظلت علوم البلاغة الثلاثة منفصلة، ولم يتح لها مجال التلاقي في إطار واحد مخصب، يفيد في تحليل شمولي يتناول بنية النصّ عامة، وقد ظل التركيب اللغوي هو محط الاهتمام لدى البلاغة القديمة يتعاوره أحد العلوم البلاغية، فحلل كل علم هذا التركيب من جوانب عديدة، غير أنها منفصلة غير متلاقية، مثل أداء التركيب للمعنى، أو تنوع هذا الأداء واختلاف طرقه، أو من حيث مطابقته لحالة المخاطب، أو قد ينضاف إلى هذه أو ذاك أمور تزيينية لا تتصل بالإفادة الأصلية.

أمّا الأسلوبية فإنها تهتم بالنص وتدرسه من الداخل لكشف طبيعه العناصر اللغوية التي نظمت في نسق واحد متآلف، بمعزل عن ربط هذه العناصر بسياقات خارجية، فالأسلوبية تقرأ النصّ قراءة داخلية لاستخلاص سماته الإيجابية والجمالية من خلال صياغاته اللغوية، ومن ثم فإن لكل نصّ خصوصية معينة، تختلف عنها في نص آخر، فالأسلوبية، ليست عملية تفسير فقط، وهي ليست منهجاً يأتينا بما لا نتوقع، وإنما هي نظرة جمالية تتخلق من خلال الصياغة. أيّ أن القارئ الأسلوبي يستكشف السمات الإيحائية والجمالية والتأثيرية من خلال قراءته للنص الأكبر والبحث فيه عن الأنماط الأسلوبية المختلفة.

أما البلاغة فإنها لا تدرس النصّ كاملاً، بل تفتت النصّ، وتنتخب، وتجتزئ البيت والبيتين أو الجملة والجملتين، وتحاكم المنتخب على أساس موافقة القواعد الموضوعة سلفا." فالتحليل البلاغي حصر في الجملة بوصفها أكبر وحدة قابلة للتحليل، أي أنّ البلاغة اعتمدت على نحو الجملة ، فكان تركيزها على الشاهد والمثال، أمّا التحليل الأسلوبي فقد التفت إلى نحو النص، حيث يجري تطوير وسائل التحليل اللغوي، ورفع كفاءتها لتكون قادرة على معالجة العلاقات النحوية فيما وراء الجملة ، وعلى وصف الخواص الأسلوبية التي تحقق الاستمرارية البنيوية للنص، ووسائل الربط والسبك اللغوية والمضمونية [72] .

وهنا يمكن الإشارة إلى القضايا الآتية :

1- إنّ الأسلوبية عندما تجزئ الظاهرة البلاغية، إنما تجزئها ليس من قبيل التفتيت فحسب، بل من أجل معرفة الخواص البلاغية الكامنة في دلالة الأجزاء في التأثير

بالظاهرة البلاغية، وهذا فتق كثيراً من الدراسات التي تدور حول ظواهـر بلاغيـة متعددة، ومن تلك المجالات التطبيقية : الأسلوبية الإحصائية، والأسلوبية النشوئية، والأسلوبية التفكيكية. فالتجزئة غرضها بيان الكيفية التركيبية، لا التجزئة من أجل التجزئة، حيث إنّ التحليلات الأسلوبية الألسنية تقوم في الأساس الأول على البلاغة، الأمر الذي أكد ويؤكّد أنه لا سبيل إلى الاستغناء عنها، أو جعل الأسلوبية بديلاً عنها.

2- إنّ البلاغة تتعامل مع اللغة بصفتها وحدات مضمومة بعضها إلى بعض، وهذا يعني أن هذه الوحدات راكدة ولا تتفاعل فيما بينها تفاعلاً قوياً، ويأتي هنا دور الأسلوبية لوصف هذا التفاعل القائم بين هذه الوحدات وبث الحياة فيها.

3- إنّ النماذج التفتيتية للظاهرة البلاغية التي تختص بالمستوى الصرفي والتركيبي والدلالي لأشكال القلب، والقصر، والحذف، والتجنيس، والمطابقة والتشبية والتمثيل والاستعارة والرمز، كل هذه تعدّ ذخراً علمياً تراثياً لا يثّمن بثمن، حيث إنها تدرس اليوم دراسة علمية متجددة تؤكد قيمتها وديمومتها. ومن هنا نجد أن الدراسات الأسلوبية للظواهر البلاغية جاءت لتعطي مسحة جمالية، وتبث نبض الحياة من جديد في تلك القوالب البلاغية، في حين كانت البلاغة ترى أن موضوع القصيدة موضوع خارجي يتصل بالأخلاق والاعتقادات أو السياسة. وهذا بمجمله يتصل بالمنهج الأرسطي الذي استحدثت منه البلاغة المعايير والتعاليم[73].

4- إنّ الأسلوبية المعاصرة التي تقدم نفسها بديلاً عن النقد الأدبي تعنى بالنصّ الأدبي كله، باعتباره بنية لغوية كبرى تسعى الدراسة الأسلوبية التي هي دراسة لغوية إلى تفتيته ثم إعادة تشكيله من جديد، لتكشف الدراسة الأسلوبية من بعد ذلك عن الدور الذي قامت به كل بنية لغوية داخل بنية النصّ الكبرى. وللكشف عن بنية النص الكبرى تتخذ الأسلوبية في عملها مناهج متعددة لعلّ أهمها :-

أ- منهج التحليل النصيّ الإحصائي. ب-منهج الكلمات المفاتيح.

ج- منهج التكرار النمطي. د-منهج الانزياح أو العدول.

هـ-منهج الاختيار النحوي...[74] الخ.

(5) البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية، ويرمي إلى تعليم مادته، وموضوعه: بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة.

إن علماء البلاغة العرب نظروا إلى أن اللغة شيء ثابت، مهما رأوا فيها من تغيرات تطرأ عليها. فالاستعمالات اللغوية عندهم، هي تلك التي ترجع إلى عصور الاحتجاج، فكانت عصور الاحتجاج في اللغة هي نفسها عصور الاحتجاج في الأدب، كما نجد عند الآمدي مثلاً. وتطورت من هذه النظرة فكرة عمود الشعر، كما تطورت منها فكرة الأسلوب التي لخصها ابن خلدون، وعدها المنوال أو القالب.

ونظر علماء البلاغة العرب، إلى اختلاف طرق التعبير، تبعا لاختلاف مقتضى الحال، ولكنهم لا يعدون هذه الاختلافات خروجاً عن الإمكانات الثابتة للغة، وبناءً على ذلك، فالقوانين التي يصل إليها علم البلاغة قوانين مطلقة لا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو شخص وشخص، فمن الضروري أن تراعى دائماً كما تراعى قوانين النحو، فالبلاغة تستند في حكمها على النص إلى معايير ومقاييس معينة، وهي من حيث النشأة موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم العمل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به المنشىء ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع وبث الجماليات في النص الأدبي... وبعد خروج النص إلى الواقع تقوم بتقييمه لتحكم بمدى مطابقته لما قعدته وقننته، وإلى أي حد راعى صاحبه القواعد البلاغية وقوانينها .

أما الأسلوبية فإنها تتعامل مع النص بعد أن يولد ، وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، فالدراسة الأدبية لا تتجرأ أن تملي رأياً على الشعراء، ولا تقدم توجيهات بشأن صياغة الأسلوب، بل هي تفحص الأساليب التي جرت صياغتها فعلاً[75].

ولا بد من ملاحظة مهمة هنا، وهي أن البلاغة العربية بدأت في مقارباتها الأولى للنماذج الشعرية الراقية بداية وصفية، عندما أخذ النقاد يحللون هذه النماذج

ويستخلصون مزاياها الفنية... إلا أن قضية إعجاز القرآن بدأت تستحوذ على اهتمام النقاد والبلاغيين بعد ذلك، فبدأت المعايير الجمالية للبلاغة تتغير، إذ أخذت هذه المعايير والأسس من النماذج الأدبية الراقية ومن القرآن الكريم، دون تفريق بين النماذج القرآنية، والهدف التعليمي التشريعي الذي جاء من أجله القرآن الكريم، والذي يصلح لكل زمان ومكان، وبين الهدف الجمالي الخالص الذي يهدف إليه الأدب مثلاً، وهذا الهدف الجمالي متغير بتغير الظروف النفسية والاجتماعية والثقافية للمتلقي.

يضاف إلى ذلك أن المعايير المستقاة من النصوص الشعرية والنثرية هي معايير غير مكتملة، لأنها تتعلق بذوق العصر وأهله، ولم يكن هناك أي استقصاء لحصر جميع هذه النصوص واستخلاص كل المعايير منها، ومن هنا فإن الأمر وصل بالبلاغيين القدماء إلى افتراض وجود نماذج لقاعدتهم في نص من النصوص إذا أعوزهم الوجود الحقيقي له، أو ربما حاولوا صياغة نص يحمل الخاصية التي يريدون الاستشهاد بها على قاعدتهم، وهذا كله جعلهم يحملون فنون القول ما لا تحتمل من صورهم البلاغية [76].

وبكلمة أخرى فالأسلوبية تهتم بجميع أركان العملية الإبداعية : المبدع والمتلقي والنص، تحلل النص لتستخلص خصائصه، بينما البلاغة القديمة تعتمد على معايير جاهزة، ومن ثم ترصد هذه المعايير الجاهزة في النص بوصفها طرقاً مختلفة للتعبير عن نية المبدع تبعاً لاختلاف مقتضيات الحال ... إذن الأسلوبية علم لغوي حديث ينظر إلى اللغة بوصفها كائناً حياً متغيراً، فهو إذ يسجل الظواهر ويعترف بما يصيبها من تغيير، ويحرص فقط على بيان دلالاتها في نظر قائليها ومستمعيها أو قارئيها، فطبيعي ألا يتحدث عن صحة وخطأ [77] .

(6) يؤخذ على البلاغة أنها قد فصلت الشكل عن المضمون في الخطاب الألسني، فميزت في رسائلها العملية بين الأغراض والصور ، بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي، وترفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول، إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة ، فهما لها بمثابة وجهي ورقة واحدة.

ومن هذا المنطلق اهتمت البلاغة بدراسة الجملة أو الجملتين، أو الأبيات المحددة من الشعر، ولم تنظر إلى السياق أو النص نظرة كلية شاملة، ولم تدرس الجزئيات التي قامت بدراستها على أنها لبنات متكاملة يبنى منها النص الكلي، بل درستها متفرقة لا يقوم بينها أي رابط. وقد انطلقت نظرة البلاغة هذه من خلال فصلها بين الشكل والمضمون، فعندما درست الشكل تناولت الألفاظ والجملة، والبيت من الشعر، وعندما تناولت المعنى نظرت إليه نظرة ضيقة، وهي مدى ارتباط ذلك المعنى باللفظ الذي وضع له، دون نظر إلى السياق والنص ومدى التغير الذي يصيب الألفاظ عندما توضع في نص أو سياق معين.

ومن ثم فقد وضعت البلاغة للشكل معايير وأسساً لا يحيد عنها، كذلك وضعت للمضمون أسساً خاصة، وفصلت بينهما، وحاكمت كل طرف وفق المعايير التي وضعت له، بينما نظرت الأسلوبية للشكل والمضمون نظرة كلية، وأنهما شيء واحد، فالنص كل متكامل، له تفرده ،وله خصوصيته، ويقوم المتلقي بتفسيره وفق نظرته وثقافته، كما تتراءى له الكلمات التي شكلت النص بإيحاءاتها المختلفة، ووفق علاقاتها مع الكلمات الأخرى، ووفق مخزونه الثقافي الذي يجعله يتفاعل مع النص، ويفتش عن المزايا الأسلوبية التي تميزه عن غيره.

وقد تحدث بعض النقاد عن عجز البلاغة عن جمع مباحثها في بوتقة واحدة متكاملة، إذ إن البلاغة لم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة... فهل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعالياتها بعين الاعتبار؟ وهذا بييرجيرو يقول :" فالبلاغة الشكلية، كما جئنا على عرضها هنا، تعود في أصلها إلى العصر الكلاسيكي، وهي من اختصاص القواعديين، ولا يغير من الأمر شيئاً أن برادون، وهو معاصر راسين كان يأخذ الاستعارات، أو يتظاهر بأخذها مأخذ المصطلحات الكيميائية " [78].

وقد حاول بعض الباحثين جمع فروع البلاغة الثلاثة تحت مظلة دراسة الأساليب، فعلم المعاني يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوبي الخبر والإنشاء، ثم التفريق بين أضرب الخبر وأضرب الإنشاء، ثم يدرس ظواهر أسلوبية كالفصل

والوصل والحذف والإيجاز والإطناب وغيرها. أما علم البيان فيرى في الاستعمال الحقيقي أسلوباً يختلف عن أسلوب الاستعمال المجازي، ويفرق بين أنواع المجاز باعتبارها أساليب. وأما علم البديع فطرق التحسين فيه من قبيل الأساليب أيضاً، وإذا صحّ هذا الإيضاح فإنّ البلاغة في مجموعها تدور حول الأساليب[79].

والحق أننا عندما ننظر إلى البلاغة العربية القديمة، ندرك قيامها على جدلية ثنائية بين الشكل والمضمون، وهذه الثنائية فرعت مباحثها إلى اتجاهات، منها ما يهتم بالبناء اللفظي، وما يتصل به من تناول للفظة المفردة، وما يتصل به من بناء يتناول الجملة، أو ما هو في حكم الجملة. ومنها ما يهتم بصلة اللفظ بمعناه، وما يترتب على ذلك من انحراف المعنى عن اللفظ، ثم يمتد هذا الاهتمام ليتناول معنى الجملة وصلتها بما قبلها وما بعدها، كما في مباحث الفصل والوصل[80].

إن اختلاف نظرة البلاغة عن الأسلوبية إلى النص يترتب عليه اختلافات في تحليل النص وطرق تناوله، إذ إن كلاً منهما يعالج التوظيف اللغوي في النص نفسه بشكل مختلف، فهذا التوظيف اللغوي يعالج في البلاغة معالجة معجمية ونحوية وبيانية وتركيبية من حيث الصحة والخطأ، والمناسبة للمقام، والفصاحة وعدم الفصاحة، بينما يعالج في الأسلوبية المفردات والجمل والنصوص معالجة نفسية واجتماعية وسياسية.

وخلاصة القول، فإن الأسلوبية علم تقريري وصفي وموضوعي، فهي تضيف وتحلل وتصنف بعيداً عن الذاتية وعن المعيار، والبلاغة فن القول، أي: أصول نظرية وتطبيقية له، ومن طبيعتها أنها ذوقية ترسم القواعد وتعلم الكتابة الأفضل.

(7) يمكن للأسلوبية أن تبحث ظواهر الأسلوب بشكل تزامني تعاقبي، بينما لا تقوم البلاغة بمثل هذا البحث في أغلب الأحيان.

يقصد من هذا الاختلاف أن البلاغة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن الأسلوبية تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور فيما يسمى بالأسلوبيات السكونية والأسلوبيات الحركية. ومع أن علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة

للغة العربية. هل يستخدم التقديم والتأخير مثلاً بنفس الكثرة في النثر كما يستخدم في الشعر؟ وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرن الثاني أو الثالث؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟ ولماذا هجره الكتاب في العصر الحديث؟ هذه كلها مسائل لا تعرض لها البلاغة؛ لأنها تتناول التقديم والتأخير والسجع وغيرهما منفصلة عن الزمن والبيئة. وعلم الأسلوب كسائر العلوم اللغوية الحديثة، يدرس الظواهر اللغوية بطريقتين: طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور[81].

(8) سيطرة التوجيهات النفعية على البلاغة العربية التي كانت غايتها تشريعية تعليمية، بينما غاية الأسلوبية بحثية تشخيصية وصفية.

يقصد بالتوجيهات النفعية: التوجيهات البعيدة عن مراميها العلمية الأصلية التي كان على البلاغة العربية القديمة أن تخلص في التوجه نحوها. فلقد نشأت في غير أهلها، فسلكوا بها غير طريقها، ثم رمت بها الأحداث بين من ألبسوها غير زيها، فراح كل يروم بها خدمة غرضه لأغراضها، ويسميها المتنفعون بها على حسب مايودّون لنفعهم، تجد من هؤلاء متكلمين ولغويين وكتاب دواوين ومفتونين بالمنطق ومبهورين بالجدل ومفسرين، تختلف مذاهبهم، وتختلف تبعاً لها تأويلاتهم البلاغية[82].

ويرى أحد الباحثين أن البلاغة قد استعملت في تكريس المتبنّيات التي كان يراها العرف السائد والرأي المسيطر، وأنّ البلاغة العربية كانت في الغالب، خادماً للعرف وطريقة التفكير السائدة في طبقة من طبقات المجتمع، ولم يكن من الجائز الخروج على مقتضيات هذا التفكير[83].

وهذا الرأي يمكن قبوله إذا كان يقصد به أن البلاغة كانت تضع المعايير الخاصة بالفصاحة والبلاغة اعتماداً على ما هو سائد في المجتمع من آراء عنهما، أما إذا كان المقصود غير هذا المعنى، فإن تبعة المقصود تبقى على صاحبه؛ لأنه لم يؤيد كلامه بأدلة واضحة ووافية. ولعل غاية ما يقود إليه هذا الرأي هو تنحية الأغراض النفعية غير

العلمية من الميدان العلمي للبلاغة، هذا إن سلمنا بأن مثل هذه الأغراض ما زالت باقية إلى اليوم.

على أنّ اقتران نشأة البلاغة العربية بالعامل الديني ، الذي يتمثل في الحديث عن إعجاز القرآن، لمن الحقائق التي لا شك فيها، كما أن الممارسات البلاغية من جانب أناس عرفوا بتوجهاتهم الأخرى ، تفسيرية كانت أو فقهية أو لغوية أو منطقية أو غيرها، لما لا شك فيه أيضاً، فطبيعة البلاغة تغري الجميع بمزاولتها، وقد يكون لهذا الإغراء مسيس صلة بأهداف نفعية أخرى يطمح إليها هؤلاء الممارسون.

وأستطيع القول إن هذا مما أثرى البلاغة بمباحث ذات توجّهات شتى، ولم تتمكن الأهداف النفعية من اقتياد البلاغة صوب وجهات تتنافى مع طبيعتها أو أهدافها الحقيقية [84].

ومن هنا قيل: إنّ النغمة السائدة في البلاغة القديمة، نغمة إرشادية إلى حد كبير، فهي ترشدك إلى طرق إحداث تأثير معين، وكيف تستخدم هذه الأساليب؟ أو تلك الطرق، أو الوسائل لإحداث ذلك التأثير، وما التعبيرات الصحيحة الخاصة بها؟ وكيفية بناء الجملة وتركيبها ... وهذا المنهج الإرشادي هو الصورة التي نتعرف عليها في كثير من نماذج متعددة في التراث العربي، بدءاً من صحيفة "بشر بن المعتمر" المشهورة، ومروراً بنماذج مختلفة للجاحظ، وأبي هلال العسكري، وابن طباطبا وغيرهم من النقاد والبلاغيين العرب القدامى. أما الأسلوبية فقد اختفت منها الصبغة الإرشادية والغاية التعليمية ،ولم تعد تقدم نصائح، أو تفرض إرشاداً، أو تملي على الشعراء كيف يكتبون ؟ ولكنها تفحص ما هو مكتوب وتدرسه وتصفه كما هو. والأسلوبية لا تعمد إلى إصدار قوانين للنطق ولا للكتابة، ولكنها تعمد إلى تفهم المنطوق والمكتوب. فغايتها البحث في الأعمال الأدبية باختلاف أنواعها ورصد مميزاتها ووصفها وتعليلها [85].

(9) تسعى الدراسات الأسلوبية المعاصرة على مقارنة الظواهر الأسلوبية التي تلحظها في اللغة التي تدرسها بما يماثلها أو يقابلها في اللغات الأخرى، لكن البلاغة التقليدية ومنها البلاغة العربية القديمة، قد أغفلت هذا الجانب من بحوثها.

تجتهد مباحث علم أسلوب اللغة في وضع الحدود المميزة بين القواعد اللغوية العامة والخصائص الأسلوبية ذات الوظائف المحددة في الكلام المتصلة بجوانب تأثيره، فهي تدرس مثلاً أساليب التعجب والاستفهام لا من ناحية الصحة والخطأ مما يتكفل به البحث اللغوي، بل من ناحية مزايا الصيغ المختلفة في لغة معينة، مقارنة بغيرها من اللغات من جانب، وبالوظائف المشابهة لها في نفس اللغة من جانب آخر. فهي ذات طابع مقارن أصيل [86].

ويحتل منهج الأسلوبية المقارنة الخارجية مكانة متميزة في دراسات بالي، حيث يعقد في معظم مؤلفاته مقارنات بين اللغتين الفرنسية والألمانية. وهو يدعو إلى طرد القياس بحكم أنّ ما صح بين اللغتين المذكورتين يمكن أن يصح بين لغات أخرى. وهو يعتقد أن هذه الطريقة تؤهل الدارس لمعرفة هيكل اللغة الأساسي وبنيتها العامة. وقد هدته المقارنات مثلاً إلى أن اللغة الألمانية أكثر احتفاء بالفعل وأضربه المختلفة، وتعبر من ثم عن الحدث بجميع دقائقة وجزئياته، بينما تنزع الفرنسية إلى نوع من الاسمية، لذلك لا يحتل فيها الفعل المكانة التي يحتلها في الألمانية. كما لاحظ أن اللغة الألمانية تعبر عن المتصور الذهني بكل مفاصله وتفاصيله، في حين تميل الفرنسية إلى شيء من التأليف والتركيز على العنصر المهم في الفكرة، وإن كان ذلك على حساب بقية العناصر أحياناً. ومتى جمعنا هذه الملامح إلى بعضها نكون قد رسمنا الخصائص التعبيرية للغة من اللغات.

ومع اقتناع بالي بجدوى هذه الطريقة، فقد كان حذرا منها، متشددا في استعمالها، وذلك لصعوبة التمييز الدقيق بين قضايا النحو ومعطيات الأسلوب، لتداخل الميدانين هنا تداخلا شديدا، ولا بد أن يكون الدارس على درجة عالية من الفطنة، حتى يسلم من الخلط، وحتى لا يحشر في أسلوب لغة ما هو من نحوها [87].

ولم يكن هذا الاتجاه واردا بطبيعة الحال في دراسة البلاغة التقليدية التي تخلط بمنطق عصرها بين المباحث النحوية والدلالية، وبعض التحليلات الجزئية الأسلوبية، التي لم تتصور أن تقيم أية مقارنة منظمة بين وسائل اللغة العربية في التعبير، ووسائل اللغات الأخرى.

وعلى الرغم من أن مبدأ المقارنة بين اللغات كان حاضراً في أذهان بعض البلاغيين العرب، إلاّ أنّ هذه المقارنات لم تكن محكومة بنظرة كلية منظمة ، وإنما كانت ملاحظات عابرة مبثوثة هنا وهناك، وكانت عادة ما تجيء إلا لبيان تفرد اللغة العربية ومزيتها عما سواها من اللغات، وهذا واضح من خلال تقسيم عبد القاهر الجرجاني الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة، حيث أشار إلى أن غير المفيدة خاصة باللغة العربية، أما المفيدة فتوجد في كل اللغات، فقال : " وإذا كان مدار أمره على اللفظ لم يتصور أن يكون في غير لغة العرب، بلى إن وجد في لغة الفرس مراعاة نحو هذه الفروق ثم نقلوا الشيء من الجنس المخصوص به إلى جنس آخر، كانوا قد سلكوا في لغتهم مسلك العرب في لغتها، وليس كذلك المفيد، فإن الكثير منه تراه في عداد ما يشترك فيه أجيال الناس، ويجري به العرف في جميع اللغات " [88]. وهذا يتضح عند ابن الأثير الذي قال : " فإن كل لغة من اللغات لا تخلو من وصفي الفصاحة والبلاغة، المختصين بالألفاظ والمعاني، إلا أن للغة العربية مزية على غيرها؛ لما فيها من التوسعات التي لا توجد في لغة أخرى سواها " [89].

أوجه التلاقي بين البلاغة والأسلوبية :

(1) كانت البلاغة فناً للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، وهي -أيضاً- أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، وهي فن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة، كما أنّ البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذ [90].

(2) إن مبادئ علم الأسلوب العربي قائمة على جذور لغوية وبلاغية، وهنا يمكن أن يكشف عن وجوه التلاقي بين تصور اللغويين الغربيين للغة، وما نتج عنه من فجوة أتاحت للدرس الأسلوبي الغربي والدرس البلاغي العربي، الظهور على الساحة الأدبية.

وهنا يمكن الربط بين نظرة دي سوسير للغة وتعريف عبد القاهر الجرجاني للبلاغة، إذ ينظر دي سوسير للغة على أساس أنها مكونة من رموز اصطلاحية، أصوات، ثم كلمات، ليس لها دلالة ذاتية، وإنما تتحدد دلالة كل عنصر من عناصرها

من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، وهناك نوعان من العلاقات : علاقات رأسية تعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة وقريباتها أو نظيراتها في الاشتقاق، وبينها وبين مضاداتها ومرادفاتها، كالعلاقة بين عالم وعلم ومعلم، وعلاقات أفقية تكون بين أجزاء الجملة. ويبدو أنّ فكرة العلاقات الأفقية تذكرنا بتعريف عبد القاهر الجرجاني للبلاغة، وهي أنها تآخي معاني النحو بحسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام، وتعريف السكاكي القائل: بأنها معرفة خواص التركيب [91].

(3) ويمكن أن نلمسَ مقاربة، بين مفهوم تشومسكي للبنية السطحية والبنية العميقة، ووجهة نظر البلاغة العربية في التمييز بين التحسينات الراجعة إلى أصل التعبير، والأخرى الإضافية التي تأتي بعد الأولى في القيمة ؛ فالبلاغة العربية قامت على تقسيمات ثلاثة : المعاني والبيان والبديع، فالمعاني والبيان من جهة يتعلقان بالإفادة أي المعنى، في حين أن البديع يتعلق بإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه. ويذكرنا هذا بفرضية منهجية تنطلق منها النظريات الأسلوبية، وقوامها أن المدلول الواحد يمكن بثه بوساطة دوال مختلفة، وهو ما يؤول إلى القول بتعدد الأشكال التعبيرية على الرغم من وحدانية الصورة الذهنية [92].

(4) إن في تعريف البلاغة والأسلوبية لقاء ومفارقة، فالبلاغة في تعريف البلاغيين العرب " مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، وهذا التعريف يلتقي مع وجهة نظر الدرس الأسلوبي فيما يسمى ب " الموقف"، بل إنّ عبارة " مقتضى الحال" لا تختلف كثيراً عن كلمة "الموقف"، وبخاصة إذا عرفنا أنه يقصد بكلمة "الموقف" مراعاة الطريقة المناسبة للتعبير، وأنه يدخل في الطريقة المناسبة اعتبارات دلالية كثيرة، فوق الدلالة المباشرة أو الأصلية للعبارة، دلالات تتمثل في طريقة النطق واختيار الكلمات والتراكيب، ودلالات يأنس إليها السامعون ويفتقدونها إذا سبق لهم القول مغسولاً منها مقتصراً على أداء المعنى المجرد، أو محملاً بدلالات أخرى مناقضة للموقف [93].

(5) لقد فصلت البلاغة العربية بشكل عام الشكل عن المضمون، حيث ميزت في نطاق الشكل بين فصاحة المفرد، وفصاحة الكلام، وفصاحة المتكلم، كما فرقت بين فصاحة المتكلم وبلاغته، وهذا الفصل بين الشكل والمضمون يعود إلى

التمييز بين اللفظ وهو صورة العمل الأدبي، والمعنى وهو مفهومه والمراد منه، وهذه التفرقة بين الشكل والمضمون ترجع إلى تأثر البلاغة بالمنطق الأرسطي، ومحاولة الربط بين المصطلحات المنطقية ومثيلاتها اللغوية. ويمكن القول إن لجهود عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" استثناء في هذا المجال، إذ أقام صلة بين الألفاظ والمعاني التي تتضافر جميعاً وتشكل في النهاية ماهية العمل الأدبي، ولا تمييز لأي من العنصرين على الآخر، فإذا كانت الألفاظ هي التي تبرز المعاني، وتظهرها وتنقلها من ذهن قائلها وفكره إلى حيز الوجود، فإن المعاني هي ما يستخلص من عملية انتظام المفردات في هيئتها المعلومة. ولكي يؤكد رأيه هذا في عدم الفصل بين الشكل والمضمون في البلاغة العربية يأتي بنظرية النظم، وتعني ترتيب الكلام ترتيباً معلوماً، بحيث يكون كاشفاً عن المعاني في الذهن، وهذا الانتظام بين الألفاظ يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح [94]. يقول الجرجاني: " وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علمٌ بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق" [95].

ويقول عن التجنيس:" فقد تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها " [96].

وهكذا فإن نظرية النظم عند الجرجاني تستند على علمي النحو والمعاني، فاستبدال اسم بفعل أو فعل باسم أو حرف بغيره في السياق يؤدي إلى تغير في المعنى، والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير وغير ذلك مما يبحثه علم المعاني أمور ينبغي على المنشئ مراعاتها في إنشائه ... وقد حاول الجرجاني من خلال مفهوم نظرية النظم

دراسة طبيعة الأدب دراسة داخلية تتكئ بالدرجة الأساس على التركيب اللغوي الذي يتصل باللفظ المنطوق والكلام النفسي.

وما قاله الجرجاني في نظرية النظم يطابق ما قاله علماء الأسلوبية حين نظروا إلى النص باعتباره كياناً واحداً، بحيث إن كل جزء يوصل إلى آخر، ولا سبيل إلى دراسة العمل الأدبي إلا على أساس من التمازج الكامل بين عناصره ولا فصل بين الدوال (الشكل)، والمدلولات (المضمون)، يضاف إلى ذلك التنبيه إلى أهمية المخاطب في عملية الإبلاغ [97].

وممن نظر إلى النص الأدبي نظرة تكاملية في بعض الأحيان الجاحظ، والباقلاني، وابن الأثير، وحازم القرطاجني.

وبناء على ذلك يمكن القول: إن البلاغة العربية تمتلك الأدوات الفنية اللازمة لتناول النص كاملاً، ولكن المتعاملين مع البلاغة هم الذين لم يستخدموا هذه الأدوات في هذا الاتجاه، ولعل هذا يعود بدوره إلى طبيعة الدراسات البلاغية القديمة التي لم تكن تتناول النصوص الأدبية بغية إيضاح كل جوانبها الفنية والجمالية دفعة واحدة، وإنما كانت تتناولها – في الأغلب- لأجل الاستشهاد على بعض القضايا والطروحات البلاغية المجردة، وهذا لا يستدعي تحليل النصوص كاملة.

(6) وثمة نقاط التقاء بين الأسلوبية والبلاغة تتمثل في أنه إذا كان المنظرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون أن المخاطب يوائم بين طريقة الصياغة وأقدار سامعيه، فليس هذا إلا ترديداً لما قال به البلاغيون العرب في تعريف بلاغة الكلام بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

فكلاهما يفترض حضور المتلقي في العملية الإبلاغية، إلا أن الأسلوبية قد جعلت هذا " الحضور" شرطاً ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إن المتلقي – من المنظور الأسلوبي- هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه.

أما البلاغة فالمتلقي عندها لا يشكل إلا جانباً واحداً من الجوانب المتعددة لمفهوم "مقتضى الحال" الذي يعني أن "مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير،

ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل ، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي " (98).

والمتلقي وإن كان يمثل من المنظور البلاغي ركنا واحداً من أركان الإبلاغية، إلا أنه ركن مهم قد يؤدي إهماله إلى إفساد عملية التبليغ وإلى فشل المتكلم في التوصيل. يقول بشر بن المعتمر: " ينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينهما وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات ، فتجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حال مقاما، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات" (99) .

وقد لحظ القرطاجني ذلك، كما لاحظ مدى عناية العرب بعملية التحسين التي لا تتوفر لغيرهم من الأمم، ومن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأنّ في ذلك من مناسبة زائدة على عملية البيان الأصلية. ومن ذلك نياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسيناً للكلم بجريان الصوت في نهاياتها لأنّ النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة الجاري إلى بعض على قانون محدود راحةً شديدة، واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال... فكأن تأثير الجاري المتنوعة، وما يتبعها من الحروف المصوته من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس وخصوصاً في القوافي (100) .

وواضح أن البلاغيين قد حاولوا الإفادة من وظيفة التحسين في اللغة، من حيث هي إمكانات لغوية، لها تصور شكلي محدد في إبراز الناحية الجمالية، التي تتجاوز مجرد الإفهام والإفادة مع مراعاة المقتضى في علم المعاني، أو الإفهام والإفادة بطرق مختلفة كما في علم البيان.

فالمحسنات مثلت -عندهم-حيلاً أسلوبية، يستعين بها الأديب بعد تحويلها من طبيعتها اللغوية العامة إلى خواص فردية، ترتبط بطريقة متميزة في الأداء، أو تطغى على هذا الأداء فتجره وراءها وتعطل إفادته (101).

(7) ويظهر التقاطع بين البلاغة والأسلوبية من خلال علم المعاني، فعلم المعاني يهتم بدراسة الأسلوب والمعنى؛ فقد اهتم البلاغيون العرب ببعض اللمحات الأسلوبية

كالصياغة وجزئياتها بحيث يكون لكل كلمةٍ مع صاحبتها مقام، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام. وبهذا يرتبط المعنى بجزئيات التركيب ومواطن استعمالها، كما يرتبط بما بين هذه الجزئيات من علاقات خلقها هذا المقام، وعلى هذا الأساس يرتفع الكلام في باب الحسن والقبول أو ينحط في ذلك، لوروده على الاعتبارات غير المناسبة.

وقد التفتت البلاغة القديمة كما هو الحال في الأسلوبية إلى المستوى الإخباري والمستوى الجمالي في الأدب، حيث يتصل المستوى الأول بالنحو واللغة، ويتصل المستوى الثاني بعلم المعاني؛ فقد ألمح عبد القاهر الجرجاني إلى وجود المستوى الإخباري الذي يستعين بأدوات اللغة لاستخراج الجانب الفكري من المتكلم ، وإلى جانبه المستوى الإبداعي الذي يستعين بالأدوات نفسها لاستخراج الجانب الجمالي المتمثل في الفكر اللطيفة (102). يقول الجرجاني في وصف علم البيان : " إنك لن ترى نوعاً من العلم قد لقي من الضيم ما لقيه، ومني من الحيف بما مني به ، ودخل على الناس الغلط في معناه ما دخل عليهم فيه؛ فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة، وظنون ردية، وركبهم فيه جهل عظيم، وخطأ فاحش، ترى كثيراً منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين وما يجده الخط والعقد، يقول إنما هو خبر واستخبار وأمر ونهي، ولكل من ذلك لفظ قد وضع له، وجعل دليلاً عليه، فكل من عرف أوضاع لغة من اللغات : عربية كانت أو فارسية- وعرف المغزى من كلّ لفظة، ثم ساعده اللسان على النطق بها، وعلى تأدية أجراسها وحروفها، فهو بيّن في تلك اللغة كامل الأداة، بالغ من البيان المبلغ الذي لا مزيد عليه، منته إلى الغاية التي لا مذهب بعدها ... لا يلحن فيرفع في موضع النصب، أو يخطئ فيجيء باللفظة على غير ما هي عليه من الوضع اللغوي، وعلى خلاف ما ثبتت به الرواية عن العرب. وجملة الأمر أنه لا يرى النقص يدخل على صاحبه في ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة. لا يعلم أن ها هنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها، ودلوا عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها " (103).

وهذا الكلام يتضح من خلال حديث السكاكي عن الوظيفة البيانية والوظيفة اللغوية، فهو يتناول الكلام عن فاعل(نعم وبئس) الذي يكون مظهراً معرفاً بلام الجنس، ويروي عن الحاتمي جواز هذه اللام للعهد، ويرى أن تحقيق القول فيه (وظيفة بيانية) يذكرها في علم المعاني[104].

وعندما يتناول الحديث عن (لا) النافية وتحويلها إلى (لات) بعد دخول التاء عليها، يوضح أنه ذكرها استطرادا ؛ لأنها (وظيفة لغوية) [105].

إن علم المعاني والأسلوبية يهدفان إلى تصوير المعنى تصويراً جمالياً موحياً، وهذا يبدو في علم المعاني واضحاً من خلال مطابقة الكلام لمقتضى الحال، التي تتحقق من خلال النظر إلى أجزاء الجملة أو الجملة بأسرها، والجمل مجتمعه، واختيار الحالة التي تتناسب مع ما نحن بصدده من معنى نريد تصويره والتعبير عنه.

وبشكل عام فإن البلاغة تلتقي مع الأسلوبية في بحث طبيعة المفردات اللغوية وجوها، ومقدار ملاءمتها للأغراض التي سيقت من أجلها.

(8) يلتقي علم البيان مع الأسلوبية في تأدية الفكرة الواحدة بصياغات لغوية مختلفة، لكل صياغة تأثيرها الخاص.

فالمبدع في مجال (البيان) تواتيه المقدرة الفنية على إيراد المعنى الواحد في صياغات متعددة، أو في طرق مختلفة، وهي طرق تتميز بالتغاير في الوضوح والخفاء، والتمام والنقصان، كما تتميز - أيضاً- بارتباطها بفكرة الإرادة، أو الإفادة المتمثلة في الصياغة من خلال تداخل العلاقات بين الدال والمدلول، وما يعرض لهذه العلاقة من زيادة أو نقصان ، وهو أمر لا يمكن أن يتأتى وجوده في الدلالات الوضعية التي لا تحتمل تحرك الدلالة أو اهتزازها، وإنما يتأتى ذلك في الدلالة العقلية، وإن استمدت الثانية وجودها من الأولى؛ لأن الاستعمال هو الذي يدفع الألفاظ في سياق معين من دلالتها الوضعية إلى مجال الدلالة العقلية، بحيث تعطي هذه الألفاظ معاني جديدة لم يتم التواضع عليها، وبهذا يكون لها دلالتان: الأولى هي الوضعية، والثانية هي العقلية.

ومن هنا يصبح للصورة الذهنية أكثر من دال، ومن هنا- أيضاً- يمكن أن نتبين التقاء فكرة الدلالة في علم اللغة مع الدلالة في مباحث البيان؛ لأن أي فكرة يمكن

إبلاغها بطرق مختلفة، وفي صياغات متعددة، كما أن اللفظ يمكن أن يكون له أكثر من دال واحد، ولذا يؤكد السكاكي أن الخوض في (علم البيان) يستدعي تمهيد قاعدة، وهي أن محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه أو النقصان- بالدلالات الوضعية غير ممكن، فإنك إذا أردت تشبيه الخد بالورد في الحمرة-مثلاً - وقلت: "خد يشبه الورد" امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية أكمل منه في الوضوح أو أنقص، وإنما يمكن ذلك في الدلالات العقلية، مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر وثان وثالث، فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق به، فمتى تفاوتت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخفائه صح في طريق إفادته إلى الوضوح والخفاء [106].

ويمكن أن ندرك من خلال تحليل السكاكي للدلالة وصلتها بالصياغة أن الأساليب عنده تتفاوت وفق قدرة منشئها على نقل اللفظة من مجال (الوضع) إلى مجال آخر، يعتمد على العقل الذي يمكنه إدراك تنوع المناسبة وفق تنوع الموقف، ثم وفق وفاء الكلام بتمام المراد منه، ثم وفق التداعي، أي ارتباط كل لفظة بما قبلها وما بعدها، ولكنه عجز عن مواصلة السير في هذا الطريق؛ لكي يصل إلى ما وصلت إليه الأسلوبية الحديثة من تناول كلي للنصّ الأدبي [107].

(9) هناك علاقة وثيقة بين الأسلوبية والبلاغية تتمثل في أن محور البحث في كليهما هو الأدب. يمكن القول إن الأشكال البلاغية المختلفة هي الجذور التي نمت عليها المناهج الأسلوبية المختلفة، فلا يمكن الفصل بين البلاغة والأسلوبية بأي شكل من الأشكال، فعندما يتم النظر إلى المباحث البلاغية المختلفة كالاستعارة أو الكناية أو التشبيه .... على أنها نظام كامل من الوسائل اللغوية الفاعلة في إنتاج النص، يكون لها دور وأهمية خاصة عند المبدع والمتلقي على حد سواء، فالمبدع الذي ينتج النص يضع هذه الأشكال البلاغية لتؤدي دوراً خاصاً في هذا النص، بإيحاءاتها، وتأثيراتها الجمالية المختلفة، ومن ثم يقوم المستقبل بتحليل هذا النص ليبين اختيارات المبدع، والانزياحات المختلفة لهذه الاختيارات، ليستكشف جمالياتها، وعند هذه النقطة تلتقي البلاغة والأسلوبية، فالبلاغة والأسلوبية تقدمان

صوراً مختلفة من المفردات والتراكيب والأساليب وقيمة كل منها الجمالية والتأثيرية.

ويمكن دراسة كثير من الأساليب البلاغية القديمة تحت مبدأ مهم من مبادئ الأسلوبية وهو الانزياح والاختيار، فهذه الأساليب البلاغية هي نوع من الاختيار القائم على الانزياح اللغوي. بيد أن الأسلوبية لا تعني القطيعة الكاملة مع التراث البلاغي، فأسلوبية التعبير عند شارل بالي مثلاً تنبع من البلاغة القديمة، وإن كانت تستخدم وسائل تحليلية حديثة، كما أن كثيراً من البحوث التي قدمتها البلاغة للصور والأشكال التعبيرية ما زالت مصدراً جديراً بأن يؤخذ في الاعتبار في قسط وافر منه، حيث نجد مجموعة من الملاحظات والتعريفات التي لا يستطيع الباحث الأسلوبي أن يهملها، وقد احتفظ جاكوبسون من تراث البلاغة القديم بهذا الجزء المتصل بالصور والأشكال المتمثلة في الاستعارة والمجاز والكناية ليفسرها على ضوء مبادئ علم اللغة الحديث، ويوضح كيفية توظيفها الفني في الأدب، الأمر الذي يجعل كثيراً من الباحثين الأسلوبيين يعتقدون أن المادة التصنيفية الهائلة التي تركها الأقدمون في البلاغة ما زالت صالحة للاستعمال في جزء كبير منها[108].

الفصل الثالث

مناهج التحليل الأسلوبي

الفصل الثالث

مناهج التحليل الأسلوبي(*)

سأحاول في هذا الفصل الوقوف عند أربعة مناهج للتحليل الأسلوبي هي :

1- المنهج الوصفي: وهو يدرس العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتمّ بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، ويطلق على هذا المنهج : أسلوبية التعبير. ومن أشهر رواده شارل بالي. وقد توسع في دراسة هذا المنهج كريسو وماروزو، وبييرجيرو، وأولمان.

2- منهج الدائرة الفيلولوجية: يهتمّ هذا المنهج بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه، وهو مرتبط بالنقد الأدبي ، ويطلق على هذا المنهج أيضاً : أسلوبية الكاتب، أو الأسلوبية الأدبية، أو الأسلوبية النقدية، أو الأسلوبية الفردية. ومن أشهر رواده : ليوسبيتزر.

3- المنهج الوظيفي: ويرى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنّما أيضاً في وظائفها وعلاقاتها، وأنه لا يمكن تعريف الأسلوبية خارجاً عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة. ويطلق على هذا المنهج كذلك : المنهج البنيوي. ومن أشهر ممثليه : جاكوبسون وريفاتير ورولان بارت.

4- المنهج الإحصائي: ويهتم بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النصّ، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة.

أولاً : المنهج الوصفي:

انبثقت الأسلوبية الوصفية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دي سوسير في بدايات القرن العشرين، وكانت النقلة النوعية التي أحدثها الأسلوبيون الوصفيون قد تمثلت بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية القائمة على عدّ اللغة ملكة إنسانية ذات أبعاد ثلاثة هي : البعد الاجتماعي،

والبعد الذهني، والبعد التاريخي. وصار الهدف معقوداً على دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها.

وممن تزعّم لواء الأسلوبية الوصفية شارل بالي أحد أشهر تلامذة سوسير الذي اتجه باللسانيات التطبيقية إلى المنحى الأسلوبي من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام، مخالفاً بذلك الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط والصور التقليدية المتداولة. ويشارك بالي أستاذه سوسير في اعتقاده أن اللغة عبارة عن نظام له بنيته الداخلية البعيدة عن المؤثرات الخارجية، كالحضارة والتاريخ السياسي وعلم النفس، ويقوم هذا النظام على العلاقات الحضورية السياقية النحوية التي تمتد أفقياً، على العلاقات الإيحائية الغيبية المعجمية، إذ تستدعي الكلمات بعضها على سبيل الترادف أو التضاد أو التشابه بوجه ما.

أحدثت هذه المنهجية الوصفية انعطافاً حاداً في الدراسات النقدية الحديثة، فتأثرت بها مدارس عديدة، منها : الشكلانية الروسية، والأسلوبية الإحصائية التي قامت على يد بيير جيرو في مؤلّفه "الخصائص الإحصائية للمفردات". وكان لجيرو أثر كبير في علماء الولايات المتحدة، فساروا وراء خطاه في دراسة المفردات إحصائياً، ومن ثمّ فقد ظهر عدد من الدراسات في هذا الحقل، لعلّ أبرزها ما كتبه سدلو Sedlow [1].

واتكأت الأسلوبية الوصفية على معطيات لغوية عديدة، كان النحو في طليعتها، بالإضافة إلى الأشكال البلاغية التقليدية، وتناولت الدراسات الوصفية الأسلوبية وصف ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلّها، ودرست النصوص الأدبية من الخارج، باعتبار السلوك اللغوي المظهر الأساس الذي يمكننا الوقوف عليه لمعرفة المكنون العاطفي والتعبيري، الذي ينطوي عليه النص.

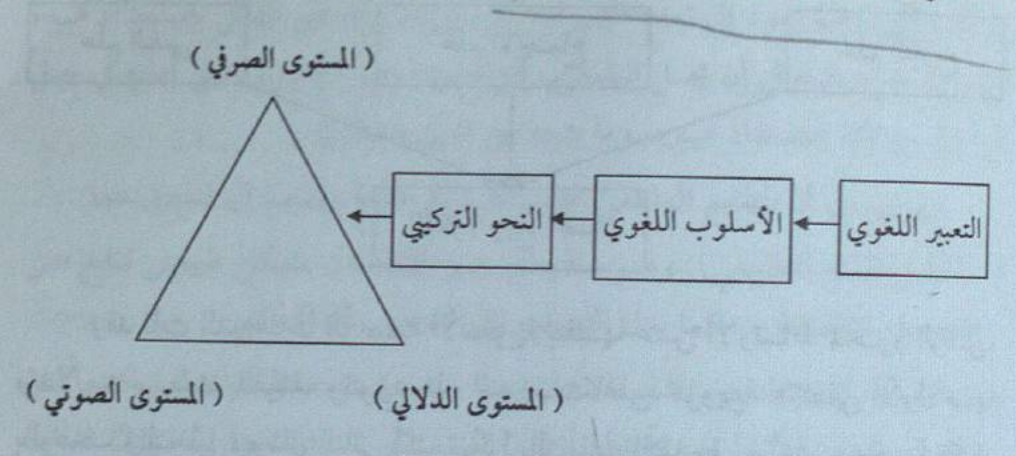
ويمكن القول إنّ الأسلوبية الوصفية قد وزّعت موضوعاتها على محاور ثلاثة هي:

1- صياغة التعبير اللغوي التي تنتج الأسلوب اللغوي.

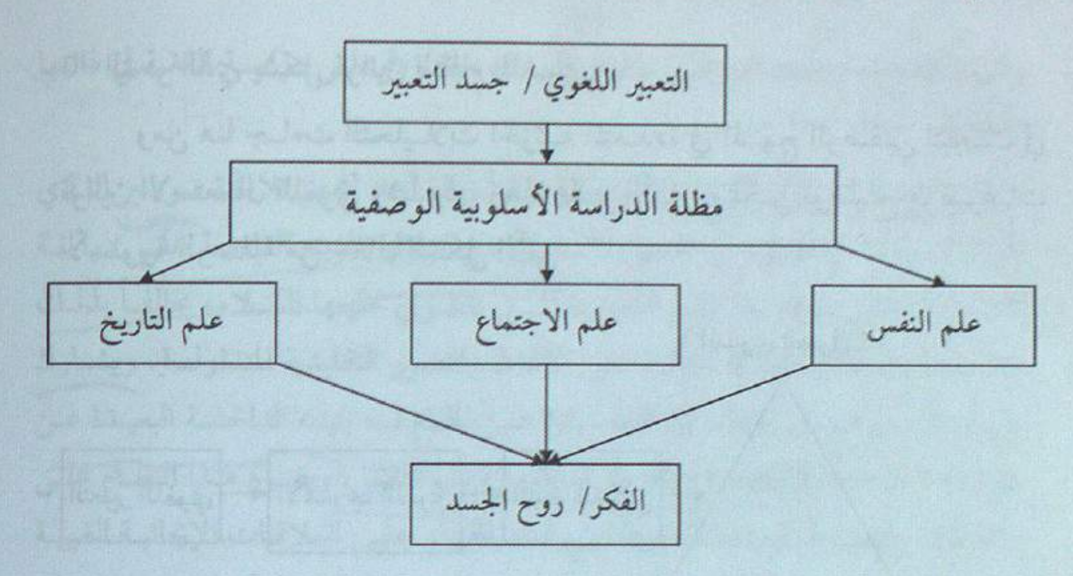
2- الأسلوب باعتباره مادة بحث الأسلوبية.

3- النحو الذي يشكل قوانين النظام اللغوي.

ومن هنا جاءت التحليلات الجزئية المتعددة في المنهج الوصفي لتبحث في قوانين الاستعمال اللغوي وشذوذه، وهذا يمثل الأداء. ويمكن توضيح موضوعات الأسلوبية الوصفية من خلال الشكل الآتي:



والتعبير اللغوي الذي يتألف منه النص الأدبي هو تعبير فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة، وتتألف اللغة من أشكال عديدة : كزمن الأفعال، الجمع، المفرد ... ومن بنى نحوية مختلفة متعارف عليها لدى الجماعة اللغوية الواحدة (الحذف، نظام الكلمات). والتوافق بين استعمال الأشكال اللغوية والبنى النحوية يحدث أثراً فكرياً وعاطفياً لدى الجماعة اللغوية، ويجعل التعبير اللغوي يرقى إلى مستوى الأسلوب اللغوي، وهو مادة البحث في الدراسات الأسلوبية. والفكر الذي يعد الجانب الأبرز في الدراسات الأسلوبية الوصفية يتحقق بفعل التعبير، ودراسة التعبير تتوزع على حقول معرفية عدّة، فهي من جهة تقع في محور اهتمام دارسي اللغة واللسانيات، ومن جهة أخرى تتوزّع بين حقول علم النفس والاجتماع، ومن ثمّ فإنّ هناك قواعد للتعبير كونتها القواعد الوصفية التقليدية [2]. ويمكن لنا أن نجد الدراسة الوصفية الأسلوبية للتعبير اللغوي لاستنباط الفكر على النحو الآتي :



وقد نأت الدراسات الوصفية الأسلوبية بنفسها عـن الارتباط بمحور الزمن، وبدلاً منه ارتبطت بالقيمة، وتتوزع هذه الدراسات على محورين : اكتفى الأول منها بالوصف والتحليل، وكان الثاني أكثر تأثراً بالتقاليد النقدية، فاعتمد على أحكام القيمة بالإضافة إلى الوصف، باعتبار أنّ الوصف ممكن دون تقويم [3].

بلغ المنهج الوصفي قدرات فائقة في الوصف والتحليل معتمداً على الجانب الفكري والعاطفي للتعبير اللغوي، مما جعل إمكانية التقويم ممكنة للنصوص الأدبية، فقد بدأت دائرة الدراسات الأسلوبية اللاحقة تتسع، لتضع حدود القيمة، التي تشتمل عليها النصوص الأدبية، ومن الأمثلة على ذلك الدراسات التي قام بها جاكوبسون وليفي شتراوس لقصيدة القطط لبودلير سنة 1962 م في مجلة الإنسان، ومثل الدراسة الفنية العميقة حول (بناء لغة الشعر) التي خطها جان كوهين [4].

أمّا الجانب الآخر الذي يقوم عليه المنهج الوصفي في الدراسات الأسلوبية فهو الجانب العاطفي، فقد أكّد بالي أنّ دراسة العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي والصيغة التي تساق على نحو خاص في اللغة المنطوقة، تكشف أن ثمة علاقة أسلوبية بين الصيغة وما تثيره من عاطفة كالحزن أو التعجب، وعليه فالصيغ التركيبية للتعبير اللغوي ترتبط بنزعة عاطفية كامنة فيه، وهو مجال من مجالات الدراسات الأسلوبية، فعند استخدام فعل الأمر للطلب من الطلاب أن يحلّوا واجبهم نقول: (حلّوا

واجبكم) (دون أي تنغيم)، وهنا نبقي على مستوى الإيصال والبحث، ويمكن أن نقول: (حلّوا واجبكم) برفع درجة الصوت، ويمكن أن نقول: (من فضلكم حلّوا واجبكم)، تخفيف درجة الصوت. ويمكن أن نقول: (نعم حلوا واجبكم). ويتّضح أن فكرة الأمر بالحلّ قد مرّت بمواقف وجدانية متعددة لدى القارئ، وهذا التعدد في المواقف الوجدانية يعود إلى تعدد التغيّرات الأسلوبية. وقد عبّر القائل باستخدام هذه التغيّرات عن رغبته في أن يحلّ الطلاب الواجب، ومرّة أخرى عن أمله في حلّ الواجب، وثالثة عند نفاذ صبره، وما يتبعه من ضيق وغضب.

ويرى بالي أنّ الطابع العاطفي عنصر ثابت في اللغة ويقسم إلى قسمين هما :

أ - الحامل لذاته (الطبيعي): وهو ما يعبر عن الانفعال بشكل طبيعي نابع من الصوت والصيغة ... كما يدل التصغير على التحبب أو التحقير.

ب - الحامل للعواطف والانفعالات: وهو ما يعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيراً تعبيرياً خاصاً على الصيغ التي تستخدمها ... فهناك لغات لبعض الطبقات ... ولبعض المهن ... ولبعض الأجناس [5].

غير أنّ بالي وقع في مغالطة بقوله: إنّ الجانب العاطفي للصيغ التعبيرية ليس مرتبطاً بالجماعة اللغوية، مما جعل الذين جاءوا من بعده يصححون مسار الأسلوبية الوصفية، نحو جهود ليو سبتزر، الذي أظهر الجانب الفردي العاطفي في التعبير اللغوي.

ويستند التحليل الوصفي للجانب العاطفي إلى تحليل القيم التعبيرية الكامنة في التعبير اللغوي الذي يتضمن خواص عاطفية جعلها بالي في الطابع العاطفي، الذي عدّه عنصراً ثابتاً في اللغة.

أمّا الجانب العملي للغة من منظور أسلوبي في المنهج الوصفي، فيتمثل في استخدام الكلمات ضمن أساليب لغوية في أثناء الممارسة الفعلية للكلام، أو من خلال استخدامها عنصراً من عناصر النص الأدبي [6]. فالتوظيف العملي للكلمة في أسلوب لغوي كالترجي أو النهي أو النداء، هو ممارسة عملية للغة النصية، إذ يحاول المتكلم من خلال هذه الممارسة أن يعطي رأياً أو أفكاراً، عملاً بالوظيفة الاجتماعية للغة، وهو بالطبع ما لا ينبت عن الجانب الفكري والعاطفي.

مستويات الدراسة الوصفية الأسلوبية :

شغل الأسلوبيون الوصفيون في دراساتهم بالقيم التعبيرية، وعدوها مصدراً مهماً يصف مستويات الأفكار والعاطفة، فهذا بالي يحدد في الإطار نفسه المستويات النظرية، فحدد موضوعات الأسلوبية، وعرّفها بأنها : دراسة ظواهر تعبير الكلام، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، وحدّد منهج الدراسة الأسلوبية بأنه منهج آني، وعليه ينظر إلى أسلوبية بالي على أنها تبويبية تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، وبذلك أقصى بالي الدراسات الأدبية ذات الطابع الفردي من حقله الأسلوبي[7].

ويحدد بالي مهمة علم الأسلوب باكتشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم في حقبة معينة لأداء حركات الفكر والشعور لدى المتكلمين، ودراسة الآثار التي تنشأ بصورة تلقائية عند السامعين لدى استعمال هذه الأشكال . وفي هذا السياق يرى بالي أنّ علم الأسلوب يسير في تعامله مع الظواهر اللغوية باتجاهين مختلفين : اتجاه خارجي، وآخر داخلي.

ويحصر بالي علم الأسلوب بدراسة خصائص لغة ما ، بغية الوصول إلى البنية العضوية إلى هذه اللغة أو هيكلها أو أعمدتها، ويرى أنّ هذا الاتجاه من علم الأسلوب سوف يتداخل مع النحو بالمعنى الأعمّ لهذه الكلمة.

ويوجّه بالي علم الأسلوب الداخلي إلى تحديد العلاقة القائمة بين القول والفكر لدى القائل أو السامع، فهو يدرس اللغة في علاقاتها بالحياة الواقعيّة. ويرى بالي أنّ ذلك يعني أنّ الفكر الذي يلتمس تعبيره في اللغة لا يكاد يخلو من صنعة وجدانية، وهذا هو السبب في أنّ علم الأسلوب وثيق الصلة بالتعبير الأدبي، وإن بدا الأمر بخلاف ذلك، وإن بقي علم الأسلوب علماً قائماً بذاته. والأصل العميق لهذه الصلة هو أنّ التعبير الأدبي إذا نحن جردناه من القيم الجمالية التي تخصّه لم يبق فيه إلاّ التعبير عن وقائع الشعور والانطباعات التي تحدثها اللغة [8].

وتجدر الإشارة إلى أنّ بالي يفرق بين الأسلوبية ونقد الأسلوب. فالأسلوبية علم لغوي محض يهتمّ بوصف الأنماط التعبيرية المتعددة العامة دون تطرق لأي

مبحث ذاتي، أمّا نقد الأسلوب فمجاله الدراسات الأدبية الجمالية [9]. ولعلّ هذا يفسّر ظهور الأسلوبية التكوينية عند ليوسبتزر كردة فعلٍ على هذا الاتجاه اللغوي المحض الذي ينكر دور الفرد.

وكما يجعل بالي اللغة التلقائية الطبيعية المتكلمة الصادرة عن الحياة الواقعية أساس علم الأسلوب [10] ، فقد حصر البحث الأسلوبي باللغة المنطوقة حتى أصبح مجال علم الأسلوب شاملاً للغة الخطاب بما فيها من لهجات ولغات، وعليه يتحدد حقل الأسلوبية عند بالي على كلّ مستويات الاستعمال في اللغة ، ولعلّ هذه النظرة تجسّد أساس تفكير بالي في النظر إلى اللغة بوصفها خادمة للحياة . والذي يسوّغ لبالي الاتكاء على اللغة المنطوقة خضوعها لظروف حياتية عامة، وهذه الظروف تشكل وحدتها. إذ إنّ الجانب الاجتماعي يسيطر سيطرة واضحة على الجانب الفردي في اللغة العادية، ولهذا يرى أنّ الأنماط التعبيرية التي نصادفها في الكلام المنطوق تسمح لنا بأن ننسب إليه خصائص أضبط وأعمّ من خصائص اللغة المكتوبة، وإن بدت العبارات المنطوقة كثيرة التبدل والتحوّل[11] .

ذهب الأسلوبيون الوصفيون إلى أنّ علم الأسلوب ينبسط على رقعة اللغة كلّها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر أو نبضة من الحساسية، فعلم الأسلوب لا يدرس قسماً من اللغة بل اللغة بأكملها، منظوراً إليها من زاوية خاصة، فليس للغة الوجدان وجود مستقل عن لغة العقل، وعلم الأسلوب يدرس اللغتين معاً في علاقاتهما المتبادلة، ويبحث نسبة كلّ واحدة إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير[12].

إنّ مجال علم الأسلوب يتحدد بدراسة الظواهر اللغوية في مستوياتها اللغوية المتعددة، وبذا نرى أنّ مجال علم الأسلوب يتقاطع مع مجال علم اللغة، فكلاهما معني بدراسة الظواهر بدءاً من الأصوات وانتهاءً بالتراكيب، فعلم الأسلوب بذلك علم لغوي مجاله الصوت والدلالة والتركيب، وبهذا التحديد فهو يدور في فلك اللغويات منهجاً وموضوعاً [13].

إلاّ أنّ الذي يميّز علم الأسلوب ويعطيه الاستقلال في المنهج دراسته للظواهر اللغوية منظوراً إليها من زاوية خاصة كما يرى بالي، وتتعلق الزاوية الخاصّة التي يشير إليها بالي بالجانب الوجداني الذي ركّز عليه عند دراسته لظواهر الكلام.

ولعلّ خير ما يكشف الدلالات الوجدانية الناجمة عن دراسة إمكانات اللغة التعبيرية وأنماطها الأسلوبية، ما يتبعه المنهج الوصفي في توظيف الاتجاه التعبيري الذي استقرّ بوصفه اتّجاهاً لغوياً خالصاً، عمدته اللغة التلقائية الجماعية، كما تتمثل في استخدامات جميع فئات المجتمع وطبقاته وسبيله الوصف. وبذلك أضحت أسلوبية التعبير أسلوبية لغوية بحتة لا تعنى إلاّ بالاتصال المألوف والعفوي، ولئن اتكأت الأسلوبية التعبيرية على علم اللغة في أغلب تصوراتها فإنّها قدّمت من الأفكار والمستندات الجديدة ما شكّل بحقّ منطلقات أساسية، ساهمت في تحقيق استقلال علم الأسلوب منهجاً وموضوعاً. ومن هنا جاء اعتبار بالي مؤسساً لعلم الأسلوب الحديث.

وإذا كان بالي لم يستطع الإفلات من سيطرة علم اللغة وميدانه عليه، فإنّ محاولته تتبع العلاقة بين الفكر والتعبير، وما تحمله الوقائع اللغوية من دلالات وجدانية وعاطفية، قد أوجد مجالاً رحباً لعلم الأسلوب، اهتمّ فيه ببحث العلاقة بين الشكل اللغوي وما يدل عليه من معانٍ جمالية يحققها، إلاّ أنّ الذي أسهم في عدم بروز هذا الاهتمام بالجوانب الجمالية في أسلوبية بالي تلك النزعة اللغوية الصرفة التي سعى إليها.

لقد كان في إقرار الأسلوبية التعبيرية للتزامنية منهج لها أثر واضح في قيام البحث الأسلوبي على الوصف لا غير، فقد أضحى البحث الأسلوبي بحثاً وصفياً همّه وصف كيفية ما يقال، وبهذا نأى بنفسه عن إطلاق الأحكام بالمدح أو غيره .

ولا يخفى أثر الأسلوبية التعبيرية في إقرار مبدأ الاختيار بوصفه مبدأ أساسياً قامت عليه أغلب الاتجاهات الأسلوبية عند تحديدها لمفهوم الأسلوب، فقد كانت فكرتها عن الوسائل التعبيرية مجسّدة لهذا المبدأ، حيث ربطت تعدد القيم التعبيرية بتعدد المتغيرات الأسلوبية. والمتغيرات الأسلوبية في جوهرها تمثل الطرق المتعددة التي

يمكن استخدامها للتعبير عن فكرة بعينها، وفي هذا تجسيد لمبدأ الاختيار، ويجدر الذكر أن هذا المبدأ لم يبرز بروزا واضحاً لارتباطه الوثيق بالفرد الذي يسعى لتحقيق أغراضه الذاتية.

كما نظرت الأسلوبية التعبيرية إلى النّص الأدبي بوصفه خارجاً عن مجال بحثها، نظراً لانشغالها بوصف الوقائع اللغوية المعاشة، ولم تخرج النّص الأدبي من دائرة الاهتمام تقليلاً من شأنه أو الاستهانة به، بل لأنه لا يمثل اللغة التلقائية الطبيعية. بيد أنّ بالي سرعان ما أعاد النص الأدبي إلى دائرة العمل الأسلوبي، وبذلك تكون الأسلوبية التعبيرية قد قدمت لعلم الأسلوب الميدان الذي يعمل فيه، بعد أن كان ميداناً عاماً لا حدّ له. فاعتمدت جلّ الاتجاهات الأسلوبية بعد الاتجاه التعبيري على النص الأدبي بوصفه الميدان المحدد لدراستها.

لقد اكتسبت الأسلوبية مشروعيتها بوصفها علماً مستقلاً، له أهدافه الخاصّة وميدانه المحدد ومنهجه في البحث، بفضل تلك الأفكار التي قدمتها أسلوبية بالي اللغوية، فقد كانت أفكاره بمثابة أصول أخذت تتشكل واضحة عند من تبعه من الأسلوبيين، وإن لم تبرز كأصول لعلم جديد في نظر بالي الذي أرادها لغوية جماعية تساوق علم اللغة، وتستند على العلاقة بين الفكر والتعبير[14].

وقد وضع بييرجيرو مستويات الدراسة الأسلوبية للقيم التعبيرية ، وفق الترتيب الآتي :

1- **اللهجة** : وهي النمطية التي يؤدى بها الكلام المكتوب أو المنطوق في إطار محدد يفرضه الواقع الاجتماعي، وتتوزّع اللهجة على مستويات ثلاثة هي :

أ- **منخفضة**: وهي لغة التخاطب العامة في الشارع.

ب- **متوسطة**: وهي لغة التخاطب في مجال المهنة والعلاقات الاجتماعية.

ج- **رفيعة**: وهي لغة التخاطب في المواقف الخاصّة التي تفرضها مناسبات محددة، والتداخل في استخدام هذه المستويات ينتج تنويعات أسلوبية عديدة .

2- **العصور والأمكنة** : تفرز العوامل التاريخية المتمثّلة في منطقة جغرافية محددة في

زمن معين، معجماً لغوياً خاصاً بها. فالمكان يفرض معجمه على ساكنيه، وتوظيف بعض هذه الألفاظ في النصوص الأدبية يضيف بعداً دلالياً ذا مستوى أصيل.

3- **الطبقات الاجتماعية والطوائف** : حيث تشكل التركيبة السكانية للشعب معجماً وأسلوباً خاصاً بكل طائفة أو طبقة0

4- **الأعمار والأجناس** : تختلف التركيبة النفسية والفسيولوجية للفرد الواحد باختلاف كونه شاباً أو طفلاً أو شيخاً، وهذا ما ينساق تباعاً إلى اختلاف الجنسين، وعليه فإن دراسة خطاب المرأة لا بد أن يخالف مع دراسة خطاب الرجل [15].

دراسة التعبير اللغوي في الأسلوبية الوصفية :

ينطوي التعبير اللغوي على عناصر ومستويات من التحليل مستمدة من الدراسات اللسانية التي أرسى قواعدها سوسير وطورها بالي أسلوبياً، ويتفاعل التحليل الأسلوبي مع عناصر مختلفة في إطار الدراسة الوصفية وهي :

العنصر اللغوي والعنصر النفعي المتمثل في القارئ والمؤلف والموقف التاريخي والهدف، والعنصر الجمالي الأدبي، وهو ما يكشف عن تأثير النص على القارئ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين [16].

وتتعامل مستويات الدراسة الأسلوبية للتعبير اللغوي مع أنظمة اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً تواصلياً، على نحو يجعل دراسة التعبير اللغوي تقع ضمن المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية.

- الأسلوبية الصوتية :

تعد الأسلوبية الصوتية مجالاً من مجالات بحث الأسلوبية الوصفية، وهي نموذج تطبيقي قدمه بالي، فالمادة الصوتية تنطوي على إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في التنغيم والإيقاع والكثافة الصوتية المتصاعدة أو الهابطة والتكرار القائم على التردد، كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية كبيرة [17]. فالمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة، لتتناسق

مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القارّ تزداد اتساعاً لتشمل دائرة أوسع تضمّ التقويم بالإضافة إلى الوصف.

وقد عرف تروبتسكوي في كتابه "المبادئ الصوتية" إطار الوصفية الأسلوبية وحدّد صورها على النحو الآتي :

- الصوتية التمثيلية: وقد سميّت المفهومية، وهي تدرس الصوائت بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية.
- الصوتية الندائية: وقد سميت الانطباعية، وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.
- الصوتية التعبيرية: وهي تهدف إلى دراسة المتغيرات الناتجة عن المزاج، وعن السلوك التلقائي للمتكلم.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية، وهي ترمي إلى تأسيس جدول بالطرق الخاصّة لحصر التعبيرية مثل : النبر، والتنغيم، والمدّ، والتكرار ... [18].

ولا يخفى ما لدراسة الصوتيات من أثر في إظهار الفروق الوظيفية بين الأسلوبية الداخلية والأسلوبية الخارجية، والانطباعات العاطفية التي يستشعرها المتلقي حينما يستمع إلى منظومة تصويتية للغة ما دون فهمها، تتأتى من مقارنات التصويت اللاشعورية بين نظم تلك اللغة والنظم الصوتية للغتنا وما ينجم عنها من مشاعر، وهذا يجعل مشاعر المتحدث بتلك اللغة تتركز لتستقر في بعض الأصوات، فتحدث تأثيرات معينة ترتبط بمدى توافق القيم الصوتية مع حركة حساسية المتكلم والسامع [19].

ودراسة القيم الصوتية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب الاجتماعي، وبخاصّة أنّ الطريقة التي يتكلّم بها أفراد المجتمع اللغوي هي في الحقيقة الطريقة المتعارف عليها بين أفراد هذا المجتمع، لذا فإنّ المادة الصوتية أحياناً تكون مستمدة من واقع اجتماعي للدلالة على قيمة تعبيرية معينة، ربما تكون مرتبطة في دلالتها بأسماء الأمكنة وأجناس الحيوان [20].

كما أنّ طريقة الأداء الصوتي ذات أثر في القيم التعبيرية، ففي قولنا : ما شاء الله، هي جملة تقال للتعبير عن التعجب، فلو نظرنا إلى هذه الجملة من الناحية الصوتية نجد أنها قد تعبّر عن التقدير، كما أنها قد تعبّر عن السخرية والضحك، وكذلك قد تعبّر عن الاستغراب والاستهجان، وهذه الأمور تشكل في جوهرها قيماً تعبيرية متعددة، ويلحظ من الناحية الصوتية أنّ تعدد القيم التعبيرية يرتد إلى تعدد الطرق المتبعة في نطق هذه الجملة، واختلاف درجة الصوت تؤديان إلى تعدد القيم التعبيرية بالإضافة إلى أثر سياق الحال في تحديد القيمة نفسها.

وينسحب هذا الأمر على المستويات اللغوية كافة، ففي المثال السابق نمتلك عدداً من الطرق للتعبير عن معنى التعجب، فنقول : ما شاء الله، تبارك الله، سبحان الله ..... وليست هذه التعبيرات إلاّ متغيرات أسلوبية تعبّر عن معنى واحد وهو التعجب، ومما يلحظ أنّ الفصل بين المستويات في هذه الطرق غير حاصلٍ أساساً، وإنّما الهدف من ذلك الإيضاح، وفي المثال السابق يمكن تصور اقتران ما شاء الله والمد المسترسل في أداء الصوت، مما يفرز القيمة التعبيرية التي أشرنا إليها.

وقد أفاد جاكوبسون وتودوروف من الصوتيات في دراساتهم القائمة على قياس المتتاليات الصوتية في نطاق الوظيفة الشعرية، وهذا ما يندرج على الشعر باعتباره منظومة صوتية، فقد حدّ أحد الدارسين بيت الشعر بأنه : قول يكرر كليّاً أو جزئياً عدد الوحدات الصوتية نفسها [21].

وقد ماز الوصفيون لا سيما بالي بين منظومة اللغة ومكتوبها، ونظروا إلى اللغة المكتوبة على أنها تفتقر إلى النبر وحركات الوجه التمثيلية. وتنظر الأسلوبية الصوتية إلى الصوت على أنه ظاهرة فيزيائية يمكن لنا أن ندرسها من خلال العناصر الأساسية التي يرتبط بها الصوت، وهذه العناصر هي :

1-الأصوات ذاتها، مستقلة عن أيّة نبرة خاصّة، إنّ لها في كلمة "ما شاء الله" قيمة إيصالية بحتة.

2-النبر العفوي وغير الشعوري، الذي يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية وعن الميول النفسية البيولوجية في الوقت ذاته.

3-النبر الإرادي، الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدّد لدى المحادث، ويكون ذلك حين يعبر عن الاحترام أو الاستهزاء .... إذن هناك قيمة ثلاثية للتعبير هي:

1-القيمة المفهومية أو العامة، وهي منطق التعبير.

2-القيمة التعبيرية، وهي غير شعورية تقريباً، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي ...

3-القيمة الانطباعية أو القصدية، وهي قيمة جمالية، وأخلاقية وتعليمية للتعبير. وتشكل القيمتان الأخيرتان قيماً أسلوبية [22].

وتتشكل المتوالية الصوتية من ثلاثة عناصر رئيسة هي : المقطع، والكلمة، والجملة. وهذه العناصر لا تصبح حيّة إلاّ في سياق لغوي، والسياق اللغوي لا يصبح واقعاً إلاّ عن طريق الرأي الخاص، وبين الكلمات المجردة والواقع يمتد مجال العناصر الأسلوبية، وكان هومبولت أطلق على هذه العملية تسمية الشكل الداخلي للغة، ووصف هوسرل العملية ذاتها بأنها عملية إعطاء المعنى، ومن هذا الشكل الداخلي للغة، ينطلق النظر إلى الوحدة المتكاملة للأسلوب، ويرى جونتر إبسن Gunther Ibsen أنّ المفهومين، الشكل الداخلي للغة والأسلوب متطابقان [23].

وتنطوي كلّ متتالية صوتية على قيمة صوتية وتعبيرية، وبوجود إشارات مركبة يحصل الاقتضاء، وهو طابع عمودي للمتتالية الصوتية، ومما يقوي تلازمية الاقتضاء، الانزياحات والحذف والتقديم والتأخير، ومما يجعل المتوالية متباعدة خطياً، بعض المظاهر التي تضعف التداعيات داخل البنية التركيبية، فيكتفي التتابع النطقي بالتلازم الدلالي، ومن هذه المظاهر: الترادف، والتعريفات والبديهيات، وبخاصة في حقل الشعر [24].

الأسلوبية الصرفية :

تتصل الأسلوبية الصرفية بالقدرات التعبيرية الكامنة في الكلمة الواحدة، ويعمل هذا النمط من البحث الأسلوبي على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والاشتقاق، وتطرح الكلمة المفردة بمستوياتها الصوتية والصرفية والدلالية عاطفة أو فكرة، فمثلاً تكتسب صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيري.

غير أنّ بالي يرى أنّ الخصائص المميّزة للغة لا تتكشف من خلال الكلمات المفردة، وإنّما من خلال البناء ذاته لمتن اللغة، أي الميول التي تلاحظ في تكوين الكلمات الجديدة، فالألماني مثلاً يميل إلى التركيب والاشتقاق وتسجيل مجرى الأفعال من خلال عمليات وصفية تركيبية، وتصوير المفاهيم بصورة عمليات في حالة الصيرورة.

على أية حال فإنّ ما للكلمة الواحدة من جانب فكري وعاطفي فيهما معنى واحد بسيط لا مركب، حين يخصص الاستعمال اللغوي لغايات الاتصال العادي، أمّا مخالفة الأدب فيجري تحديد معانٍ مركبة وعديدة وذلك للخصوصية الإيحائية في هذا الضرب من اللغة، والتحليل الإيحائي يعطي قيمة تعبيرية جمالية فوق الوظيفة الإعلامية، وهذه السمة الإيحائية في لغة الأدب تتولد عن تعدد المعنى، وعن البعد التاريخي للغة الأدبية، وبناءً على ذلك يرى أولمان أنّ الإبهام قد يُجيّر في حالات كثيرة لأهداف أسلوبية، وهو الإبهام الموزّع على محورين:

الأول: تعدد المعنى، يتمثّل في حمل الكلمة لمعانٍ متعددة يفرضها السياق.

الثاني: المشترك اللفظي، وهو توافق الكلمتين في الشكل واختلافهما في المعنى، ويتمثّل هذا في الجناس بأنواعه المختلفة [25].

الأسلوبية النحوية:

تعمل الأسلوبية النحوية على اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات: مكونات الجمل، وبنية الجملة، والوحدات العليا،التي تتألف من جمل بسيطة [26]. ويجري هذا الاختيار على الأساليب النحوية التي ينطوي عليها النص الأدبي، كالندبة والتعجب والترخيم وغيرها ...

وأكّد بالي أنّ استخدام الخصائص الحيّة للغة إنّما هو انحرافات عن النموذج المعياري للغة، وهو النموذج الذي يمثّل جانب التجريد، فالصيغة المجردة التي لم تتأثر بشيء ما، ولم تصدر عن عاطفة هي القاعدة Stander، وبإزائها نضع الصيغة المتولدة عن الشعور [27]. فياء النداء مثلاً تمثّل الأصل والقاعدة، أمّا (وا) للندبة والبكاء والتفجع، فهي انزياح يؤدي إلى معنى أعمق وأظهر.

الأسلوبية الدلالية:

الدلالة هي الجانب الموازي للمتوالية الخطية، وهي الصيغة المجردة الملازمة له، فالصفة التجريدية للدلالة مرتبطة بعلاقة الدال والمدلول والمرجع، ولعل أول من أشار إلى ذلك سوسير، فهو يفترض أن ثمة أفكاراً جاهزة تسبق وجود الكلمات، ويتم التعرف على الفكر والناحية النفسية عن طريق الاستعانة بدلائل الكلمات [28].

ويطرح بالي على مستوى الدلالة رؤية تقوم على:

1- **الآثار الطبيعية:** ومجال دراستها يتصل بالصوتيات والصرف، حيث تمثل العلاقة بين الصوت والمعنى من ناحية، وبين صيغة الكلمة ومكوناتها ولواصقها وبين الدلالة من ناحية أخرى، كي نعزو إليها قيمتها الأسلوبية.

2- **الآثار الإيحائية:** وتشكل ميداناً رفيعاً للدلالة الأسلوبية، إذ يرتبط بمواقف وبلغة خاصّة، كلغات الأجناس والعصور والطبقات الاجتماعية والفئات الاجتماعية والأماكن.

فكلّ فكرة تتحقق ضمن سياق وجداني، ومثال ذلك الأمر في قولنا: " افعلوا هذا، " آه، لو أردتم فعل هذا "... وأكون بهذا قد عبّرت عن رغبتي وعن أملي ...

3- **الصورة وتغيّر المعنى،** حيث تدرس أسلوبية التعبير كيفية تغيّر المعنى من خلال الاستعارة والمجاز، ويمكن توضيح ذلك بالمثال الآتي:

" يذوب حياءً " يمكن أن يكون أثرها سخرية، أو إثارة للإعجاب، أو يكون أثرها جمالياً أو أدبياً.

إذن فالقيمة الدلالية لا بدّ أن تنطوي على واحدة من القيم الآتية: القيمة المفهومية أو العامة، وهي منطق التعبير، والقيمة التعبيرية، وهي غير الشعورية، وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي ... والقيمة الانطباعية أو القصدية، وهي قيمة جمالية وأخلاقية.

وتفترض هذه القيم أنّ ثمّة عدداً من الطرق للتعبير عن الفكرة الواحدة، وهذه الطرق هي ما يصطلح عليه بالمتغيّرات الأسلوبية [29].

أمّا المواقف الدلالية التي يؤدى بها التعبير اللغوي، فتتوزّع على محورين، يتّسم المحور الأول بالبساطة، وفيه ترتبط الكلمة بمعنى واحد، أمّا المحور الثاني فيتّسم بالتعقيد، وفيه تتعدد المعاني، وقد ركّزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على الكلام لتضفي عليه الطابع الأسلوبي، وذلك من خلال بواعث الاسم وإبهام المعنى والمبالغة[30].

إنّ المتأمل في طبيعة التعبير الدلالي يجده يستند إلى ركيزتين هما : المجاورة Syntagmatic، والاستبدال أو التداعي Paradigmatic، ويمكن أن نستشرف هاتين الركيزتين من فضاء :

آذنتنا ببينها أسماء   ربّ ثاو يملّ منه الثواء

إن للسلسلة النطقية دلالة تعبيرية تتحصل من الترتيب الذي اقتضاه السياق المتمثّل في أنّ لكلّ كلمة موقعها، وهذا ما يسمّى بالمجاورة، وإذا ما استبدلنا كلمة معينة بغيرها، فإنّ ذلك يقتضي عناصر أخرى، فلو قيل : آذننا ببينه محمد، فاستبدال الاسم أسماء يقتضي تغيير الإسناد للفعل، ومن هنا فإنّ الاستبدال يتعلق بركيزة الاستبدال، في حين تغير الإسناد متعلق بركيزة المجاورة[31].

وتتأتى المضامين الدلالية التي يحدثها التداعي أو المجاورة، لتؤدي وظيفة من الوظائف التي تحدّث عنها جاكوبسون، ولإيضاح ذلك نجري التطبيق الآتي في قول محمود درويش :

عيونك شوكة في القلب
توجعني فأعبدها

فقوله: عيونك شوكة في القلب، لها وظيفة تأثيرية (أنتِ) المخاطبة، وأمّا قوله : توجعني فأعبدها، فلها وظيفة تعبيرية (أنا) المتكلم، وفي الوقت ذاته فإنّ لها وظيفة ذهنية: (هي). فأي تغيّر في الركيزة الاستبدالية أو ركيزة التداعي يفرض تغييراً في الوظيفة الدلالية للعبارة. وكان جاكوبسون قد مثّل الكناية بالمجاورة، والاستعارة بالاستبدال، إذ إنّ الكناية تعمل على ترتيب العناصر ضمن المجاورة، بينما تعيد الاستعارة تنظيم هذه الأشياء وفقاً لمبدأ الاستبدال والتداعي.

وتعتمد الأسلوبية الدلالية في المنهج الوصفي على التحليل الشكلاني الذي يهتم بما قد نُصّ عليه في النص الأدبي، ويتكئ هذا التحليل على النص نفسه لأنه ثابت، وعلى العلاقات الداخلية بين الكلمات، ويتكئ أيضاً على الشكل أكثر من المضمون، وعلى العمل الأدبي، بوصفه نقطة انطلاق لسلسلة الأحداث. ومصادر التحليل الشكلاني هي: النص والكلمات التي يتألف منها، وعلاقة النص بالمؤلف والقارئ[32].

لقد تطورت الأسلوبية الدلالية بعد أن طرح كوهين عمليات التحويل الدلالي، إذ إنّ هذه العمليات تجري بين عناصر الكلام على مستويين هما : الاختيار والتوزيع، أمّا الاختيار فيتعلق بدراسة التعبير اللغوي بوصفه وحدة معزولة عن التعابير اللغوية الأخرى في النص، في حين يدرس التوزيع التعبير اللغوي من جهة ارتباطه بالوحدات اللغوية الأخرى في النص، ويسمى المستوى الأول بالأسلوبية التفكيكية، في حين يطلق على المستوى الثاني اصطلاح الأسلوبية البنيوية.

الأسلوبية المعجمية:

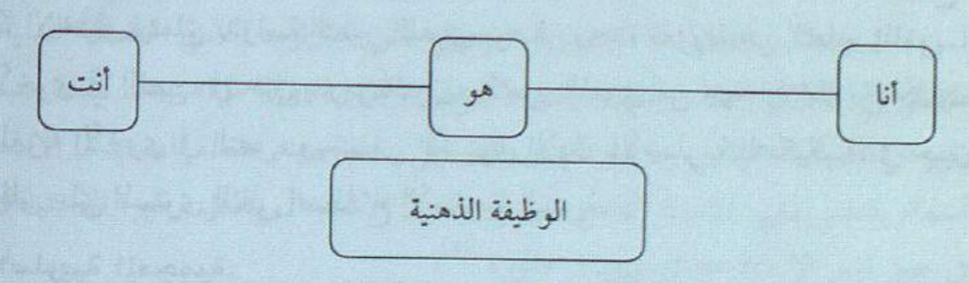
وتبحث الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما ينشأ عنها من ظواهر، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحديد والغرابة والألفة، وتقوم المفردات بدور مهم في تحديد العناصر الأسلوبية، وهي ذات أثر في الكشف عن معايير اللغة وخواصها، وتحدد العناصر المتّصلة بالذهن والعاطفة، فقد مرّت المفردات بأطوار تاريخية اكتسبت خلالها مدلولات مختلفة نتيجة للاستخدام، وعليه تتكئ الأسلوبية المعجمية على معرفة السجل التاريخي المحيط بلفظة ما، أو مفهوم معين، وتعد المفردات حقل الأسلوبية الوصفية الرّحب، وخاصّة عند رائدها "بالي"، وذلك في كتابه البكر "مقال في الأسلوبية" على ما أسماه تعبيرية المعجم، ومدى ما يعتريه من قوة وضعف[33].

أمّا الجانب الوظيفي للغة الأدبية، فقد بحث فيه جاكوبسون الذي أكّد أنّ أي اتّصال لا بدّ أن يحمل بالضرورة وظائف ثلاث : الوظيفة التعبيرية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الذهنية. وتتمحور فكرة " الأنا " في الوظيفة التعبيرية، أمّا الوظيفة

التأثيرية فتنطوي على فكرة " أنت"، في حين تنطوي الوظيفة الذهنية على فكرة "هـو"، وكان جاكوبسون قد بيّن أنّ هذه الجوانب الوظيفية للغة النصية تتحكم في الهيكل اللغوي، ويمكن أن تكون مفاتيح لـه، ويسميها "الموصلات" أو متغيّرات السرعة[34].

ويمكن توضيح الوظائف السابقة على النحو الآتي :

الوظيفة التعبيرية | الوظيفة التأثيرية



وهذه الوظائف ذوات أبعاد عملية إلى حـد كبير، ويكفي أن نشير إلى بعض النماذج الأدبية التي تعنى بهذا البعد، كالشعر الملحمي الذي يركز على استعمال ضمير الغائب، والشعر الغنائي الذي يوظف ضمير المتكلم، في حين تمثّل الشخصيات في كليهما الوظيفة الذهنية.

إنّ الجانب العملي للغة من منظور أسلوبي في المنهج الوصفي يتمثّل في استخدام الكلمات ضمن أساليب لغوية في أثناء الممارسة الفعلية للكلام، أو من خلال استخدامها عنصراً من عناصر النص الأدبي[35] . فالتوظيف العملي للكلمة في أسلوب لغوي، هو ممارسة عملية للغة النصيّة، فالمتكلم يحاول من خلال هذه الممارسة أن يعطي رأياً أو أفكاراً عملاً بالوظيفة الاجتماعية للغة، وهو بالطبع ما لا ينيب عن الجانب الفكري والعاطفي.

المنهج الوصفي : الأسس والمبادئ:

تحتلّ الأسلوبية الوصفيّة -بوصفها منـهجاً من مناهج التحليل الأسلوبي- موقعاً متميّزاً ومتقدماً في الدراسات الأسلوبية؛ وذلك لأنها أولى المناهج التي نظرت للأسلوبية كمنهج تحليلي، وقد ساهمت الأفكار التي طرحتها الأسلوبية الوصفية في انبثاق مدارس أسلوبية أخرى، ومن خلال الاطلاع على المنهجية الوصفية يمكن استخلاص الأسس والمبادئ الآتية :

1- اهتمت الوصفية الأسلوبية بدراسة اللغـة العامـة المتكلمة كمفردات وقواعد في بادئ الأمر، ولم يهتمّ رواد هذه المدرسة بدراسة اللغـة استعمالاً خاصاً، وبخاصّة بـالي الـذي فتّق مبادئ الأسلوبية الوصفية الأولى. وكان من الرعيل الأول للأسلوبية الوصفية شارل بالي ون . س . تروبسكوي، وقد طورها كمنهج أسلوبي نفسي ليوسبيتزر.

2- ركّز الأسلوبيون الوصفيون في تحليلاتهم الأسلوبية على المناطق الميسورة في النص؛ لأنها أقلّ تعقيداً أو تشابكاً .

3- يشكل المضمون الوجداني للغة موضوع الأسلوبية -خاصّة عند بالي- والمقصود هو أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الكلام؛ لأنّ دراسة بالي الأسلوبية لم تدرس الظواهر اللغوية الفردية المتّصلة بالكلام، وإنما تدرس الظواهر الأسلوبية اللغوية، لأنها تمثّل الناحية الاجتماعية للغة، إلاّ أنّ الأسلوبيين الوصفيين المتقدمين درسوا أسلوبية الفرد خاصة ليوسبيتزر.

4- غرض الأسلوبية الوصفية التعبير اللغوي كهدف، ودراسة ما به من قيم تعبيرية وانطباعية بمختلف وسائل التعبير، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية (وجود أشكال مختلفة للتعبير مثل الترادف، والتضاد ......)

5- يقوم المنهج الوصفي على أساس النظرية الأسلوبية، ويستمدّ عملياته في البحث على منهج دراسة النصوص، وتنظيم المواد، بالتعاون مع العلوم الأخرى في مناطق تلاقيها.

6- هدف الدراسات الأسلوبية هو تحليل الشكل الأدبي، لذا فإنّ معظمها يتّجه لتحقيق هذا الغرض من الدال والمدلول، أي من الشكل الخارجي إلى الشكل الداخلي. كان هذا مقتصراً على التعبير اللغوي فقط، ولكنّه تطور ليشمل دراسة الأعمال الأدبية من خلال دراسة الأدوات والمظاهر، أو الآثار التعبيرية في كلّ لغة، ويعتمد ذلك على التفرقة بين الخصائص المنطقية Logical للغة، وخصائصها العاطفية Affective .

7- إنّ مضمون المنهج الوصفي يقوم على أنّ الأسلوبية هي دراسة ظواهر تعبير الكلام، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، إلاّ أنّ هذا المفهوم قد تطوّر في ما بعد ليشمل النص الأدبي.

8- الطابع المميّز لمعظم الدراسات الوصفية الأسلوبية هو الطابع الوصفي الذي يبحث في حالات الأسلوب في فترة محددة، أو لدى مؤلّف معيّن.

9- قسمت الأسلوبية الوصفية الصيغة التعبيرية إلى قسمين، الأولى ذات طابع مجرد لم تتأثر بالعاطفة، وهي القاعدة، وبالمقابل الصيغة الثانية التي تأثرت بالشعور والمصلحة الذاتية.

10- تستند الأسلوبية التعبيرية كما صورها بالي على العلاقة بين الفكر والتعبير لدى القائل أو السامع "فجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تشف عن لمحة من لمحات الفكر، ونبضه من الحساسية" فالتعبير بهذا الأساس فعل يعبّر عن الفكر بوساطة اللغة التي تنتظم في أشكال تكون بمثابة أدوات التعبير، فالفكر -استناداً إلى تلك العلاقة القائمة- ينجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال المحدودة، ومن هنا فإنّ دراسة التعبير اللغوي تقف على ناصية اللغة والفكر [36] .

ثانياً : منهج الدائرة الفيلولوجية:

على الرغم مما توحي به التسمية لأول وهلة من وجود عنصر الدوران أو الدائرية في المنهج، فإن الحقيقة ليست كذلك، فهي عملية تتألف من ثلاث مراحل.

في المرحلة الأولى يقوم الناقد الذي يجب أن يكون قد توافرت فيه الموهبة والتجربة والإخلاص بقراءة النص مرة بعد مرة، حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة، وفي المرحلة الثانية عليه أن يحاول اكتشاف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة عليه أن يقوم برحلة العودة إلى المحيط، وينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية [37] .

ومن بين النقاد الذين حاولوا أن يقيموا صلة بين نفسية الكاتب وأسلوبه "ليو سبيتزر" الذي نال شهرة كبيرة لشخصيته القوية، وثراء إنتاجه النظري والتطبيقي بعد هجرته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وسبيتزر نمساوي الأصل، فرنسي النشأة، أمريكي التكوين، عالم ألسني، وناقد أدبي، ومن أشهر مؤلفاته:

- صياغة الكلمة- التوليد- باعتبارها أداة الأسلوب عند رابليه.
- المبنى وفن القول عند كريستيان مورغين شترن 1918.
- المدخل إلى علم اللغة العام 1922.
- الألسنية وتاريخ الأدب 1948.
- دراسات في الأسلوب 1928.
- أبحاث في تاريخ الدلالات.
- الأسلوبية والنقد الأدبي 1955.
- أسلوب اللغات الرومانية والدراسات الأدبية 1931 [38] .

وقد وصل ليوسبيتزر إلى نتائج باهرة في هذا المجال، ووقع تحت تأثير تعاليم فرويد في سن مبكرة، ثمّ تأثر بنظرة بندتو كروتشه إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاّق عن الذات، وتأثر بنظريات اللساني الإيطالي همبولت اللسانية، وبكارل فوسلار .

وأخذ يطور طريقته الخاصة المسماة "الدائرة الفيلولوجية" في سلسلة طويلة من الدرسات الأسلوبية البارعة. ولخّص منهجه سنة 1948 بالعبارات الآتية: "والذي يجب أن يطالب به الدارس، على ما أعتقد، هو أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني، للعمل الفني؛ بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله ... ثمّ يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجودا "في نفسية الفنان، ثمّ يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطني، الذي كونه بصورة أولية قادراً على أن يفسر الكل".

إذن هناك ثلاث مراحل متابعة في الدائرة اللغوية، أما المرحلة الأولى فهي القراءة ثم القراءة بصبر وثقة، حتى يتشبع المرء بجو العمل. وعندئذٍ يبدهه تكرار سمة أسلوبية معينة. وفي المرحلة الثانية يبحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمة، أما في المرحلة الثالثة، فإنه يحاول العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف[39].

وإلحاقاً بمنهج النمط القديم في التحليل التفصيلي للنص حدد ليو سبيتزر عمله بأنه تفسير أسلوبي لغوي، وبأنه توضيح تأويلي للنص، ويظهر ذلك واضحاً في أمثلة تحليلية كثيرة.

ومما لا شك فيه أن التأويل يكون سمة مميزة في تراث التحليل الأسلوبي الذاتي، ولكن يعكس هذا العمل البواعث التي ترد من النص إلى القارئ عن طريق التخمين وبدرجة مؤكدة تجعل الإجراءات التحليلية التالية منتظمة منهجياً.

وتتم الإجراءات التي سماها سبيتزر دائرة فقه اللغة بخطوات عدة، ويبقى على الإنسان بوصفه مفسراً وشارحاً أن يقرأ دون تردد حتى يلفت الأنظار إليه كلغوي. إن مثل هذا المكان الجزئي في النص الذي يرى أنه علامة معروفة له أهمية أسلوبية، وينبغي فحصه منهجياً بقراءة متأنية جديدة، وليتم الاقتناع به يجب مقارنته بعلامات أسلوبية مشابهة.

وتتألف نهاية الدائرة الفيلولوجية بملاحظة فردية تخمينية مكتسبة تدهش التحليلات الأسلوبية، وينتج عن ذلك اقتناع بأن هذه المظاهر الفردية، التي لا

يتطرق إليها الشك، هامة وممثلة للعمل الفني كله، كما تتألف من دليل على صحة الملاحظة المكتسبة من النص، وذلك من خلال العلامات الأسلوبية الأخرى في النص نفسه.

وبهذا التصور الذي يقوم على أن الخاصة الجزئية تمثل النص الكلي، أصبح سبيتزر أول من بدأ التفسير القائل: إن الجزء في خدمة الكل، كما استعمل التفسير الذي ما زال موضع خلاف، وهو أن النصوص الأدبية كلّ متحد متجانس تشير فيها الخاصة الجزئية- من حيث الكيفية- إلى الكلّ.

أما الخطوة الثانية في الدائرة التي شرحها وروّج لها سبيتزر، وهي دائرة الفحص المنهجي للافتراضات الأسلوبية في النصّ، فإنها تنفّذ منهجياً بوصفها تفسيرات ذاتية متأخرة زمنياً في إطار الاتجاه الاستبطاني في العمل الفني.

وتعدّ الخطوة الأولى أصعب الخطوات جميعاً، على الرغم من أنها شرط للدراسة المتابعة، ولم يشر إليها سبيتزر منهجياً بأي شكل من الأشكال، فلم يصفها طبق تنفيذه لها[40].

ويمثل منهج سبيتزر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، ولكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل النصّ إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس، لهذا يطلق عليه اسم "منهج الدائرة الفيلولوجية"، ويتم تطبيقه على مراحل متعددة. فالقارئ مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء في لغته، هذا الشيء يعدّ خاصية يتم التوصل إليها بالحدس، إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النصّ، ثم يتم اختبارها مرة أخرى بشكل منظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى.

فالدائرة مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدي إليها القارئ بفطنته ، وهي تمثل روح العمل الأدبي في شموليته ، على افتراض أن هذه الظاهرة لا بدّ أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى في النصّ ذاته.

فإذا مضينا في تتبع بقية منهجه، وجدنا أن اللغة عنده ليست أكثر أو أقل من التبلور الخارجي للشكل الداخلي في العمل الأدبي، أو بعبارته الاستعارية إنها الدم

الساخن للخلق الشعري، وهو دائماً نفس الشيء في كل مكان. وإن كان من المفضل لديه أن نمضي من السطح إلى المركز الداخلي الحيوي للعمل الفني.

فعلينا أولاً أن نلاحظ أن تفاصيل المظهر الخارجي للعمل، والأفكار التي يعبر عنها الشاعر، ليست سوى جزء من الملامح السطحية للعمل الفني، ثم نجمع هذه التفاصيل ونحاول أن نكون منها مبدأ خلاقاً يمكن أن يكون حاضراً في نفس الفنان"[41].

تأصيل الرؤية للدائرة الفيلولوجية :

تؤصل الرؤية الصوفية الدينية لهذه الدائرة، فإذا كان مركزها يسير في حركة مستمرة وغير متوقفة، فإن اكتشافها لم يكن محض مصادفة، بل إن القصدية الواعية هي التي بنت فيها هذه الدينامية. يقول سبيتزر: "وليس من قبيل المصادفة أن مكتشف الدائرة اللغوية كان لاهوتياً ألف التوفيق بين المتنافرات، وتلمّس آثار الجمال الإلهي في هذه الدنيا. ويتمثل هذا الموقف في الكلمة التي سكّها شلاير ماشر "Schleir Macher": النظر إلى العالم، أي رؤية الكون وإدراك كنهه في جزئياته المحسوسة، ومن ثم فعلى العالم اللغوي أن يمضي في الفحص الميكروسكوبي، لأنه يرى بواسطته العالم مصغراً، عليه أن يمارس التأمل في الشيء الصغير كما أوصى ياكوب جريم..."[42].

ومكتشف هذه الدائرة "شلاير ماشر" هو رجل دين مرموق، كانت غايته ذات الغاية عند سبيتزر، وهي البحث وراء التباين عن الاتفاق والتآلف وإعطاء الوجود روعة الخالق وجماله.

ويقوم الأصل الديني لهذه الدائرة معتمداً على ربط العالم بالرؤية الإبداعية، فرجل الدين الذي اكتشف هذه الدائرة اعتمد على حركة الكون وملاحظته إياها، فوجد فيها تناغماً واتفاقاً رغم ظواهر التناقض الشكلية، التي تبدو سريعاً أمام الرائي بادئ الأمر. لقد ربط شلاير ماشر حركة الكون المستمرة بحركة الفعل النقدي للدائرة، فهي محاكاة للفعل الحركي الكوني الكبير، ولذلك لم تخضع حركة الدائرة الفيلولوجية للمصادفة البحتة، وإنما كانت ثمرة واعية للملاحظة الكونية[43].

وعندما يتبنى سبيتزر فكرة هذه الدائرة، فإنه يلفت الأنظار كلها إلى مساحات نقدية شاسعة الدلالة والاهتمام، فرعايته لفكرة الدائرة يطرح ضرورة وضع فكره الأدبي والنقدي في إطار أوسع من إطار الاهتمامات اللغوية والجمالية، والبحث عن حملات هذا الفكر بتيارات لم تكن مشاغلها أدبية، ولكنها كانت من موقع ديني عقائدي تمارس تأويل النصوص المقدسة وترد الاختلاف إلى الائتلاف.

فالدائرة الفيلولوجية ثمرة تداخل وتفاعل بين الارتباط الديني والمساهمة النقدية الأدبية، وبذلك فالدرس الفيلولوجي للنصوص المقدسة لم يقف عند حدّ التعبيرات اللغوية، وإنما كان هدفه أوسع من ذلك بمساحات بعيدة، ومن هنا ارتبطت دراسة هذه النصوص بالحركة الكونية، ثم بالعلوم البيلوجية والجغرافية والتاريخية وغيرها. لقد رغب رجل الدين المسيحي في قراءة النص الفيلولوجي المقدس، وفي ربط حركة النص بفاعلية أبعد حتى يبعده عن استاتيكية الوقوف الجامدة.

وخلال الجهد المشارك في القراءة النصية يتبين لنا مورداً من أهم موارد هذا الاتجاه الأسلوبي، نعني به مورد رجال الدين والكنيسة الألمان، الذين ساهموا من موقعهم في بناء ما سماه تودوروف بالإيديولوجية الرومنطيقية[44].

دينامية الدائرة وأهم نقاطها :

إن حركة الدائرة الفيلولوجية حركة مستمرة متسعة المسافات بعيدة الأثر، ويؤكد سبيتزر هذه الطبيعة الدينامية المستمرة، فيقول: "فإذا كان لمنهجي أي قيمة فيجب أن تظهر هذه القيمة في النتائج الجديدة، والتقدم العلمي الذي يتحقق بواسطتها، ولا ينبغي أن يفهم من الدائرة اللغوية الحركة القانعة داخل حدود المعلوم، على طريقة "السير في المحل". وإذن فالقصد من كلّ مقالة على حدة أن تشكل وحدة منفصلة مستقلة؛ وإني لأرجو أن يجد القارئ في تكرار القضايا النظرية والتاريخية- فهذه نتيجة محتومة لمثل هذه الطريقة في العرض- ما يشبه النغمة الأساسية، أو "المذهب" الذي يراد به تأكيد الاستمرارية والوحدة في أسلوب التناول"[45].

إن مصطلح الدائرة في حركتها ينطبق على طبيعة الدينامية الفيلولوجية ذاتها، ومساحة الدائرة تحدد إذاً من الفعل القرائي الذي يعمل بحركة سريعة تجاه توسيع

هذه المساحة. ويؤكد سبيتزر أن قيمة منهجه تنكشف في نتائجه، والتقدم الذي يترتب عليه في الدراسة الأسلوبية، فالدائرة الفيلولوجية لا تعني أن يكتفي الباحث بالتحرك داخل ما يعرفه، ولا اللف والدوران في نفس المكان دون أن يبرحه. ووصف الحركة بأنها تتذبذب من التفاصيل إلى المجموع، ثم مرة أخرى إلى التفاصيل، وهكذا إنما هو استخدام لصورة خطية زمنية لتوضيح عملية التلقي الداخلي التي كثيراً ما تتجاوز في عقل باحث الإنسانيات، فهذه الموهبة المتمثلة في رؤية المجموع والأجزاء في نفس الوقت، هي أمر جوهري في العمليات العقلية للباحث الإنساني، ولا يمكن عرض الحل الذي يصل إليه المنهج بطريقة عقلية محضة، إذ إن العملية الدائرية في أتمّ أشكالها ليست سوى انعكاس للإجراءات التدريجية التي تمضي في خطوات متتالية ، مما يذكرنا بالأسد في الحكايات القديمة، إذ يلف في دائرة فيمسح بذيله أثر خطواته ويضلل هكذا مطارديه [46].

ووقود تلك الحركة الدائرية الفيلولوجية هو المفهوم القرائي للنص ذاته، فقراءة النص بالضرورة حركة متبادلة ومستديمة بين الذات والموضوع.

وإذا كانت القراءة الإبداعية هي علاقة متبادلة ومستمرة بين طرفين: هما الذات والموضوع؛ فالقراءة هي الذات والنص هو الموضوع، فإن منهج سبيتزر يجعل الذات القارئة في حركة تجديدية دائمة لا تنتهي مع النص (الموضوع)، وانطلاقاً من ذلك فإننا نستطيع تحديد أهم نقاط الدائرة الفيلولوجية عند سبيتزر من خلال ثلاثية هندسية هي:

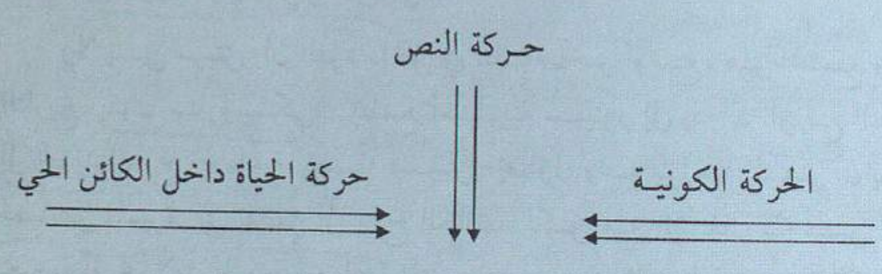
1-المركز: وهو بؤرة الانطلاق الحركي لتحليل النص، وهو أيضاً ارتكاز غير استاتيكي، لأنه نقطة التوليد الدينامي المتجدد بشكل غير متوقف.

2-المحيط: ويعمل على تحديد الشكل الخارجي للدائرة الفيلولوجية، ولكن هذا التحديد المحيطي ليس ثابتاً مثل الدوائر المرسومة الأخرى. فمحيط الدائرة الفيلولوجية يتسع بالفعل القرائي الخاص، فيضم بداخله مساحة شاسعة من الحركة، فكلما زادت القراءة اتسعت المساحة.

3-المساحة: وإننا لا نستطيع تحديد المساحة انطلاقاً من هذه الرؤية، لأنها بالطبع ترتبط

بالمحيط الحركي غير المحدد. ومن ذلك نستنتج نظرية لا تنتهي تطبق على قراءة النص من الانطلاقات الفيلولوجية هذه، المتمثلة في زوايا سبيتزر اللانهائية، لأنها تتجدد كما تتجدد الخلايا في الجسم، فيتجلى التأثير البيولوجي أو تأثير جوانب العلم بفروعه المختلفة في تشكيل هذه الدوائر [47].

إن دائرة سبيتزر تعدّ محاكاة لحركة الأفلاك في مجراتها، فلكل مجرة مجالها الخاص الذي تتحرك فيه حركتها الدائرية، وحيث إن الأفلاك والمجرات ذاتها لا تحصى، فإن حركة دوائر الدائرة الفيلولوجية لا تحصى كذلك ولا تنتهي. وبهذا الاتجاه الكوني يربط سبيتزر بين حركة النص وبين الوجود ذاته المتمثل في الكون بكل أبعاده.



أصل حركة الدائرة الفيلولوجية

وتستمر حركة الدائرة الفيلولوجية في طبيعة دينامية واضحة بين الكاتب والنص المقروء، حتى يفضي الناقد إلى كيفية خاصة للتعامل مع النص تعاملاً فعلياً، من حيث التفاعل مع جزئياته المفضية بدورها إلى الكليات.

وتستمر هذه العملية الازدواجية حتى يصل الناقد إلى نقاط الألفة والالتقاء والاندماج مع العمل الأدبي، فيطلع على كل جزئياته ثم يربطها بالكليات ذاتها [48].

غايات الدائرة الفيلولوجية :

أولاً : المستوى النفساني :

ينطلق سبيتزر من مقولة بوفون الشهيرة "الأسلوب هو الرجل" ليحدد من

خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، والتركيبة النفسية التي جعلت من أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها، لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة، فهي روح النص نفسه، ويفضل سبيتزر طريقة البحث عن روح كاتب معين من خلال الظاهرة اللغوية على الطريقة التبويبية في الأسلوبية.

إن غاية من غايات أسلوبية سبيتزر الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجاً لغوياً خاصاً، وهذا معنى "أسلوبية الفرد" وهي ذات أبعاد إنسانية، تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط [49].

ثانياً: المستوى الاجتماعي والتاريخي:

ولا ينسى سبيتزر أن الفرد داخل في نظام آخر أوسع، هو المجتمع والعصر والتاريخ. يقول ستاروبنسكي: "تطمح أسلوبية سبيتزر إلى إدراك الواقع النفساني، وإلى تحديد الروح الجماعية أيضاً؛ فسبيتزر يحاول وهو يواجه النص أن يكتشف الخصائص المميزة التي تفضي إلى روح الكاتب، لكن مع انشغال بتحسس العلامة التعبيرية أو تحولات الروح الجماعية المتعجلة، من خلال ما في حركة الكتابة من فذاذة". فالاستقراء النفساني القائم على تحليل الأسلوب يمكن أن تتسع به رقعة البحث، فيفضي إلى تحديد المرحلة التاريخية، وإلى تحديد المناخ الفني والأخلاقي، ففي رأي سبيتزر أن علم النفس الأسلوبي يجب أن يمتد إلى علم الاجتماع الأسلوبي.

لكن غاية سبيتزر ليست العثور على الفكرة مجردة، ووضعها في سياقها التاريخي العام، إذ ليست الغاية هي الأفكار في حد ذاتها، ولا الأفكار بما هي طريقة في الإبلاغ، وإنما الغاية هي الأفكار التي تتضمنها اللسانيات والشكل الأدبي.

على أن غاية سبيتزر الأسلوبية القصوى ليست مجرد المطابقة بين الأثر وصاحبه وعصره. فتلك مطابقة من شأنها أن تجعل الأثر، ومن ثمّ الذات المنشئة، مذوبين داخل المرحلة التاريخية والثقافية.

يقول ستاروبنسكي: "وليس الأسلوب عند سبيتزر فردياً بحتاً، لا ولا هو بالكلي

المحض، لكنه فردي في طريقه إلى الكلية، وكلي يعتزل ليحيل إلى حرية فردية. وغاية سبيتزر من أسلوبيته أن يضع اليد على هذا التفوق الفردي والجماعي معاً، إلى لحظة من التاريخ مغايرة، ومن خلال فرادة الأسلوب".

يمكن إذن اعتبار الغايات التي يرمي إليها سبيتزر آنية وزمانية معاً: آنية باعتبار أن الغاية الأولى تتمثل في رصد الظاهرة الأسلوبية الجمالية كما تتجلى على سطح الأثر، وزمانية سرعان ما تفتك بزمام المبادرة في المرحلة الآنية وتلغيها. وتكون على مراحل ثلاث: تتمثل الأولى في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية، وتتمثل الثانية في وضع هذا الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي. أما المرحلة الثالثة فتنظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في طليعة التحولات الحضارية والفلسفية التاريخية [50].

طريقة سبيتزر الأسلوبية:

تمثل الطريقة إعمال الوسائل في الغايات. ولما كانت اللسانيات هي الأداة الكبرى في مباشرة النصوص عند سبيتزر، فقد كانت قراءته الأسلوبية تنطلق من الأثر نفسه، ويمكن حصر طريقة سبيتزر الأسلوبية في مستويات ثلاثة:

أولاً: المستوى النظري الخالص:

اعتمد سبيتزر في دراسته الأسلوبية مبدأ "السياج الفيلولوجي" الذي ينهج السبل الاستقرائية؛ أي بدءاً من الجزئية وصعوداً إلى الكل، هذا الكل الذي كلما اتسع مجاله كان أحق بالتأمل، وأدعى إلى الاستنتاج.

على أن سبيتزر لا يهمه البحث في الدقائق إلا لكي يرجعها إلى كليتها الأولى، وهذه الكلية الأولى موجودة بالقوة في بادئ الأمر، بل إنه ليعتقد أن للجزئيات مآباً كلياً.

ويعتقد سبيتزر أن النص نظام أول يجب إعادة سبكه، انطلاقاً من جزئياته، ففقيه اللغة يذهب ساعياً إلى البحث عن المجهري الدقيق لأنه يرى فيه العالم الأصغر، هذا العالم الأصغر هو النص، وهو داخل في عالم أوسع منه هو المبدع، وهما معاً داخلان في نظام أشمل هو المرحلة التاريخية بما توفره من آثار أدبية أخرى، وسلوك أخلاقي وفلسفي وجمالي.

ثانياً : المستوى النظري التطبيقي :

تتمثل طريقة سبيتزر التطبيقية من الناحية النظرية في الانطلاق من النص باعتباره عالماً مغلقاً، مع تجنب كل ما هو خارج عنه، كحياة الكاتب وعصره وسائر آثاره ومواقفه، ومع تجنب الأحكام المعيارية والذوقية في دراسة الأسلوب، من هذا المنطلق وجه سبيتزر نقده إلى نقاد زمانه الذين يسقطون في المقابليات في أثناء تعرضهم بالدرس لأسلوب بعض الكتاب.

وخلافاً للنقاد المعياريين يدعو سبيتزر إلى البدء بقراءة النص قراءة لا هوادة فيها ولا توقف. ويتكرر ذلك مرات ومرات حتى يتبين لك في النص جزئية بسيطة تكون في العادة عبارة قصيرة، فتجلب اهتمامك، وتحصل الومضة ، وتتم الخلطة بالنص، فإن صادف أن لاحظنا تواتر هذه الشواذ اللغوية في النص، سهل علينا إدراك القاسم المشترك بينها، وتبين العاطفة التي أملتها وربطها بخصائص الأثر التركيبية وبطريقة إخراجه، وحتى بمحتواه "الأخلاقي والفلسفي".

وإذن فطريقة سبيتزر الأسلوبية تتمثل في الذهاب من المحيط إلى المركز، والمحيط هو الدقائق اللغوية، والمركز هو روح الأثر؛ أي الذهاب من سطح النص (الناحية اللغوية) إلى عمقه (التجربة التي أودعها الكاتب).

على أن قراءة سبيتزر ليست ذات اتجاه واحد، أي ذهاب فحسب، بل ذهاب وإياب مستمران بين المحيط والمركز، وذلك في سبيل إيجاد لحمة وتكامل في عمله الأسلوبي، يقول: "ينبغي أن نذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفني الداخلي، وذلك بأن نلاحظ أولاً الدقائق في مستوى السطح البارز للعيان في كل أثر على حدة... ثمّ نجمعها ونبحث عن كيفية دمجها في المبدأ الإبداعي الكامن في ذهن الفنان، ثمّ نرجع البصر إلى سائر مجالات الملاحظة، لنتبين مدى مطابقة هذا الشكل الداخلي الذي حاولنا بناءه لمجموع الأثر. وبعد ثلاث مرات أو أربع من هذا الذهاب والإياب، يمكن للباحث أن يدرك مدى توفيقه في الظفر بمركز الأثر النابض، أي شمس النظام الفلكي، أو إخفاقه في موضع جانب منه" [51]. وقد سميت هذه الطريقة بالدائرة الفيلولوجية "Philological Circle" على الاستعارة التي تعتبر الكاتب نظاما شمسيا تقع في فلكه بقية الأشياء.

ثالثاً : المستوى التطبيقي الخالص :

يقول سبيتزر: "كانت عادتي حين كنت أطالع الروايات الفرنسية الحديثة أن أضع سطراً تحت العبارات التي يشد انتباهي عدولها عن النمط العادي، وغالباً ما تكون هذه المقاطع، وقد جمعت، متكاثفة نوعاً ما، فقد كنت أتساءل عما إذا كان بالإمكان إيجاد قاسم مشترك بين هذه الانزياحات جميعها، أو على الأقل بين معظمها، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحي والنفسي لمختلف الخصائص الأسلوبية التي تطبع فرادة الكاتب، مثلما قد كنا ظفرنا بالأصل المشترك لما شذ من أشكال لغوية" [52].

الاعتراضات والمآخذ التي وجهت للنظرية :

لم يكن بدّ من أن يواجه منهج سبيتزر والمسلمات التي اعتمد عليها باعتراضات شديدة من جانب علماء الأسلوب. فلم يحظَ هذا المنهج بالقبول لدى الكثير من النقاد والباحثين، وانتقده بعضهم بشدة، ومن أهم الاعتراضات التي وجهت إليه طبيعته الحدسية التي يقوم عليها، وهزال الدليل اللغوي الذي تبنى عليه نتائج بعيدة المدى. على أن بعض خصائص الأسلوب لا تحتاج إلى خلفية سيكولوجية ، فقد تكون مجرد عادات شخصية خاصة، أو أشبه بتقلصات لا إرادية في عضلات الوجه، كذلك قال بعض المعترضين أن نتيجة الأحداث ربما لا تكون دائماً ذلك الشيء الذي تتنبأ به النظرية قبل وقوعه، فكثير من العلاقات المعترف برسوخها واستقرارها ليست مبنية على نتائج مستمدة بالفعل من مادة لغوية، وإنما هي بالأحرى تبدأ بتحليل إيديولوجي وسيكولوجي، ثمّ يأتي البحث عما يؤيدها من اللغة بعد ذلك [53].

ولعلّ سبيتزر يقبل هذه الملاحظة، ولكنه لا يرى فيها مأخذاً، فهو يعتقد أن كل تحليل أسلوبي لا بدّ وأن يعتمد على الموهبة والدربة والإيمان. وقد حرص على أن ينبه إلى أن منهجه لا يضمن حدوث الدقة الأولى، وحذر من أن الخطوة الأولى، التي يمكن أن يتوقف عليها كل شيء، لا يمكن أن تخطط، إذ لا بدّ وأن تكون قد تمت بالفعل [54].

كذلك شكّ بعض العلماء في الزعم بأن الخصائص الأسلوبية يمكن أن تطابق سمة عميقة في نفس المؤلف، فهي غالباً لا تعدو أن تكون لازمة لغوية أو اختلاجة عصبية.

وقيل إن تفسيرات سبيتزر كثيراً ما تؤسس على شواهد لغوية غير كافية ، وعلى عينات بدلاً من الجمع المستوفى للبيانات. ورد سبيتزر على ذلك في محاضرة ألقاها قبل موته ببضعة أيام: "إذا لجأنا إلى العدّ خوفاً من الذاتية والحكم المسبق، فإننا نتورط في الواقع في حكم مسبق أغلظ، إذ نفترض على عمل شعري كل تقسيمات النحو، وذلك من أجل المنهج العلمي، ويخشى أن يؤدي المنهج العلمي والحالة هذه إلى تدمير إحساس الناقد بما هو خاص ومبتكر".

واحتج بعض الباحثين بأن ترتيب الخطوتين الأوليين في الدائرة اللغوية ربما عُكس: "فكثير من العلاقات التي يزعم أنها تقررت بهذه الطريقة ليست في الحقيقة نتائج مستخلصة من المادة اللغوية، ولكنها تنطلق من تحليل سيكولوجي وإيديولوجي، وتلتمس السند من اللغة". وقد فنّد سبيتزر هذه الملاحظة، ورأى أن قضية هذا المنهج أنه نجح في إثبات علاقة عضوية بين أسلوب المؤلف وتركيبته النفسية، وليس لترتيب ورد هذه الملاحظات إلا قيمة ثانوية [55].

وقد اعترض أنصار المدرسة اللغوية الأمريكية في "ييل" على هذا المنهج بدعوى أنه يلزم عليه الدور والتسلسل ، وأنه يشرح الوقائع اللغوية بغرض عملية نفسية، على اعتبار أن هذه العملية لا يقوم عليها أي دليل إلاّ لأنها تحتاج بدورها للشرح. ويجيب عليهم سبيتزر بأنه لا يكتفي بإقامة شرح نفسي يعتمد على ملمح واحد، بل يؤسس فروضه على عديد من الوقائع المجمعة والمنظمة بحرص بالغ، ويرى أن المعرفة في فقه اللغة أو الفيلولوجيا لا يتم التوصل إليها فحسب بالتقدم التدريجي من تفصيل صغير إلى آخر، بل بالسبق إلى الحدس بالكل أيضاً، إذ إنه لا يمكن فهم التفصيل إلا بعلاقته بالكل، وأي شرح للواقعة الخاصة يفترض فهم المجموع. ومنهج التردد من التفاصيل الخارجية إلى المركز الداخلي، ومن هذا المركز إلى مجموعات أخرى من التفاصيل بنظام الدائرة الفيلولوجية قد أثمر في دراسة اللغات الرومانية، وانتهى علمياً إلى اكتشاف نموذج العامية اللاتينية ، وهو المنهج الذي ما زال العلماء يعتدون به في البحوث اللغوية [56].

وهكذا، نرى أن منهج سبيتزر كان من أشد المناهج الأسلوبية اكتمالاً في هذه المرحلة المبكرة من تطور العلم ، وقد حظي بعناية بالغة من النقد والتأييد معاً، ويمكن تلخيص أهم معالمه في الخطوات الآتية:

1- ينبثق النقد من العمل ذاته: فعلم الأسلوب ينبغي أن يتخذ العمل الفني المحدد منطلقاً له، ولا يتكئ على وجهة نظر مسبقة أو فكرة خارجية، وعلى النقد أن يستخلص من العمل الأدبي ذاته جميع مقولاته، وهنا يمكن التعرف على أصداء لكل من "برجسون" و"كروتشه" في تفرد الأعمال الفنية وعدم قابليتها للخضوع للمقاييس الصارمة، كما يمكن ملاحظة نقده لتاريخ الأدب الوضعي بتصنيفاته المدرسية إلى مذاهب واتجاهات كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية ، إلى غير ذلك من الواجهات الكبرى.

2- يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي، فروح المؤلف يعدّ نوعاً من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه وينجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها. ويعتبر مبدأ التماسك الداخلي هذا المحور الأساسي لما يسميه سبيتزر المركز الروحي، أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سبباً وتفسيراً لها.

3- ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنفاذ إلى مركز العمل الأدبي، باعتبار هذا العمل كلاً يدخل الملمح في تكوينه المتكامل، فإذا وصلنا إلى مركز العمل تتعدد الرؤية فتنبسط على جملة التفاصيل، ولو وقعنا على التفصيل الملائم عثرنا على المفتاح الأساسي الذي يصلنا إلى المركز.

4- يتم النفاذ إلى العمل من خلال الحدس، لكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، فالملاحظة الحدسية الأولى هي مفتاح التشغيل العقلي الذي يضعنا على الطريق الصحيح، والعمل الذي يتم بناؤه هكذا يتكامل في مجموعة أكبر حتى نصل إلى الطابع الغالب على أعمال عصر معين أو وطن خاص، وروح المؤلف تعكس روح وطنه، وهنا يتلاقى سبيتزر مع أفكار "فوسلير".

5- هذه الدراسة أسلوبية تتخذ منطلقاً لها ملمحاً لغوياً، لكن هذا المنطلق اعتباطي، فبوسعها أن تتخذ بديلاً له أية خاصية أخرى ملائمة للعمل الأدبي، وكثيراً ما كان سبيتزر نفسه يهجر بسرعة الملاحظة اللغوية التي ابتدأ منها ليقيم الجسر المطلوب بين اللغة وتاريخ الأدب، إلا أن هذا الملمح اللغوي المتميز يمثل انحرافاً أسلوبياً فردياً، فهو طريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي المألوف.

6- لا بدّ لعلم الأسلوب أن يكون نقداً متعاطفاً بالمعنى الشائع للكلمة، وبما كان يقصده "برجسون" بها، فالعمل الأدبي كل ينبغي إعادة التقاطه من داخله وفي شموليته مما يقتضي تعاطفاً معه ومع مبدعه، ولو أردنا الحق فإن أي شرح للنصّ وأية دراسة فيلولوجية ينبغي أن تنطلق من نقد لجمالياته، مفترضة كمال العمل الذي تدرسه، وخاضعة لنوع من إرادة التعاطف معه. وهذا ما طبّقه سبيتزر على دراساته المستفيضة لكل من "ثيربانتيس" و"ديدرو" و"كلاوديل" و"رومان" و"بروست" وغيرهم [57].

وقد اتجه سبيتزر نفسه في السنوات الأخيرة من مسيرته العملية الطويلة إلى تغيير آرائه الأولى، وأكد في محاضرة له ألقاها قبيل وفاته ، أن المنهج السيكولوجي يمكن تطبيقه بسهولة على الأدب الحديث أكثر من تطبيقه على أدب العصور الأولى الذي ينزع إلى الأسلوب الموضوعي. وأشار كذلك إلى أن الأسلوبية ذات التحليل السيكولوجي ليست إلا شكلاً خاصاً من "المغالطة البيوجرافية"، وتلافياً لنقاط الضعف هذه، دعا إلى "المنهج البنائي"، حيث يكون التحليل الأسلوبي خاضعاً لتفسير العمل الفني باعتباره "كائناً عضوياً شعرياً في وضعه الصحيح "، دون لجوء إلى علم النفس [58].

وملخص القول فإن مشروع أسلوبية سبيتزر الذاتية قائم على مناهضة أسلوبية بالي "أسلوبية التعبير" كما سماها بعض النقاد. إذ تعنى الأسلوبية الذاتية بدراسة الآثار الأدبية وما تحوي من أسلوب أدبي متفرد. ومن حيث المنهج، فستعنى هذه الأسلوبية

بالزاوية الزمانية بخاصة. ويهتم سبيتزر بالأنظمة التعبيرية التي يصنفها المبدعون إلى لغتهم الخاصة، فالأسلوبية تهتم بالعبارة ولا تهتم بالتخاطب والتواصل، وموضوعها النصوص الأدبية الراقية المتميزة بملامحها الأسلوبية وقيمها الجمالية .

يرى سبيتزر أن الأعمال الأدبية التي تقوم على اللغة أعمال صادرة عن درجة راقية من الوعي بفعل الخلق أو الإبداع، ومن ثمّ لا يتسرب إليها السهو والغفلة والمجانية. فكلس ملمح ظاهر يقف وراءه دافع ويستند في وجوده إلى مبرر.

لا تستمد الظواهر الشكلية في الأثر الأدبي تبريرها من ارتباطها بروح كاتبها فحسب، وإنما يبرر وجردها أيضاً روح الجماعة التي ينتمي إليها ذلك الكاتب. وأهمية النص الأدبي في الدلالة على الأصل الروحي لأمة من الأمم لا تقلّ عن أهمية المستوى اللغوي المتداول الذي يتكلمه الناس في حياتهم اليومية ، وليس أدل على روح شعب من أدبه، وليس الأدب إلا لغته كما يعرفها أصحاب القدرات من المتمكنين منها.فالخلق الفكري ينطبع على اللغة ويلتبس بها ويصبح خطوة تاريخية ونفسية ولغوية. ومن الذين اتبعوا هذا المنهج رولان بارت.

إن اللغة بتجلياتها المختلفة ليست إلا الوجه الظاهر لشكل عميق باطن تربط بينها وشائج لا تنقطع وعرى لا تنفصم. فكل الملامح الأسلوبية الظاهرة مجاز إلى المجاهل المضمرة التي سماها "المركز الحيوي الداخلي". فالكاتب عبارة عن مجموعة شمسية شدّ إليها البناء كله. فليست مكونات الأثر الأدبي المختلفة كاللغة والحبكة والدافع إلا مدارات تدور حول وحدة أشمل هي الأصل الروحي، أو الجذر النفسي، أو المكوّن النفسي، أو الجذر الفكري .

ويرى سبيتزر أن الانتقال من الظاهر إلى الباطن والعكس، أو دراسة الآثار الأدبية يكون بالوصف أولاً، والتعليل أو التأويل ثانياً، وذلك حتى تكتشف الدافع الأسمى والغرض الدفين والقوة المنظمة للأثر الأدبي .

ويحترم سبيتزر وحدة الأثر المفرد وتكامله والإقلاع، حفاظاً على فرادته ، عن التفكير فيه ضمن آثار الكاتب الواحد المختلفة، ويهتم بالتقاط الخصوصيات النصيّة المؤدية إلى روح الكاتب، وهو حريص على التقاط الخاص المتفرد الدال على التحول

في الروح الجماعية، أو التي ترهص بذلك التحول بناء على قناعة حصلت له بروح التجربة والممارسة، ومؤداها أن تواتر جزئية أسلوبية في نص أو أثر يدلّ بالضرورة على شيء من روح الكاتب ووحدة الأثر. فالآثار محكومة بمبدأ من ضمنها يمكن التقاطه على أديم شكلها اللغوي اعتباراً أن كل شيء قيل ولم يبقَ في الظل أو الخفاء[59].

ثالثاً - المنهج الوظيفي :

ينطلق هذا المنهج من ثلاثة منطلقات هي:

1- الشكل 2- الوظيفة. 3- السياق.

وهو المفهوم الثلاثي الأبعاد للغة الذي يتم على أساسه تحليل النصّ الأدبي، ومن هذا المنطلق لا بدّ من الحديث أولاً عن نظرية الاتصال (التواصل) التي تحدث عنها جاكوبسون، ومن ثمّ الإشارة إلى أهم المميزات التي تميّز هذا المنهج... وأخيرا الوقوف عند ريفاتير.

أ- جاكوبسون والأسلوبية التواصلية :

اقترنت التواصلية باسم العالم الألسني الروسي رومان جاكوبسون الذي ولد في موسكو عام 1896 من عائلة يهودية، وفي عام 1920 انتقل إلى براغ، والتقى فيها طائفة من علماء الألسنية، فأسسوا حلقة براغ الألسنية ، مستفيدين مما توصلت إلية اللسانيات ، وخاصة أفكار دي سوسير. وعندما اجتاح الألمان الدول الاسكندنافية هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وأسس هناك حلقة نيويورك الألسنية ، وبقي هناك حتى توفي عام 1982.

ومن أشهر مؤلفاته: "دراسات في الألسنية العامة"، حيث خصص في هذا الكتاب فصلاً لدراسة العلاقة بين الألسنية ونظرية التواصل. وله مؤلفات أخرى منها: "مسائل الشعر"، و" الكلمة واللغة "، و" دعائم اللغة "، و " العلاقات الباطنية في اللغة "[60].

مفهوم التواصلية وجذورها:

اتكأ جاكوبسون في هذه النظرية على أفكار علوم الاتصال التي نشأت في إطار أبحاث المهندس شانون Shannon المختص بمجال التلغراف، حيث يعني التواصل هنا : معنى إيصال المعلومات بواسطة المرسلات عبر أشكال متنوعة كالتموجات الصوتية ، والذبذبات الكهربائية ، والأشكال البصرية في المُرسلة الخطية[61].

وقد نقل جاكوبسون نظرية الاتصال هذه إلى مجال اللغة بوصفها نظام من الدلائل يُعبر عما للإنسان من أفكار بين أفراد الجماعة اللغوية، ضمن الشروط الاجتماعية كما يقول دي سوسير[62].

ومن هنا يمكن تحديد مفهوم التواصلية بأنه التعبير عن الفكرة الذي يتم بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة، الذي يعتمد أساساً على وجود نشاط لغوي مُرسَل من المتكلم، ونشاط مماثل من المتلقي، وبناء عليه ، فإننا نجري اختياراً في المادة المتاحة التي يوفرها النظام العام للغة، ومن خلال الإحساس الذي يُفترض وجوده لدى المتكلم[63].

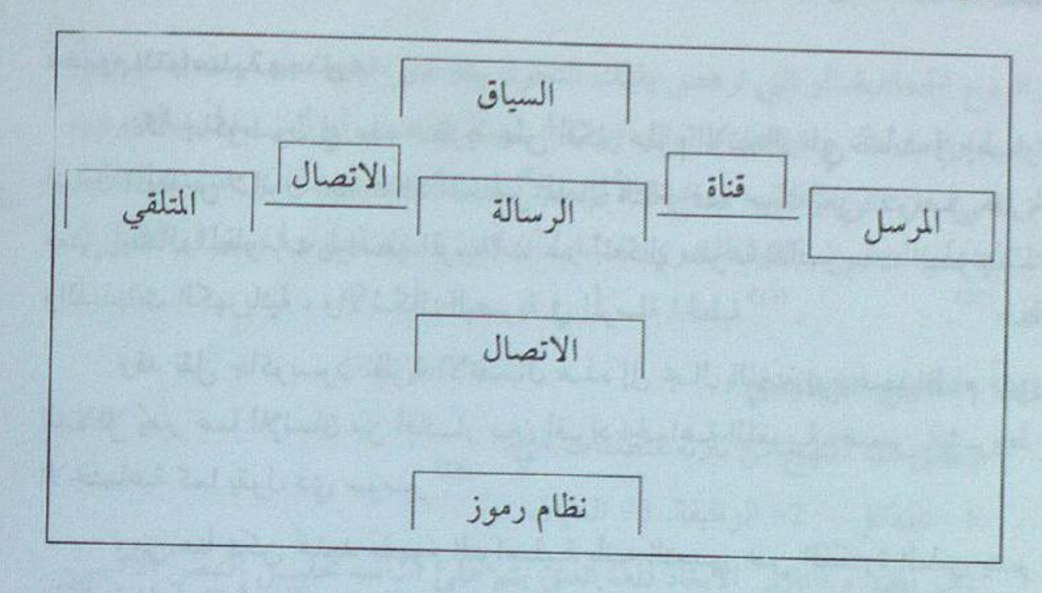
نموذج الاتصال عند جاكوبسون:

إن وظيفة التواصل من أهم وظائف اللغة التي نادى بها جاكوبسون التي تتيح للإنسان الاتصال بغيره من بني جنسه، وتتخذ هذه الوظيفة شكلين من التواصل هما:

أ-التواصل بالكلام أو اللفظي: ويشمل عمليتي بث واستقبال رسالة لها مدلولات معينة، تحدد بالتواضع المسبق بين المُرسِل والمُرسَل إليه ، تبعاً للدوافع النفسية الفيزيولوجية للمتكلم عبر القناة السمعية ، ويمكن تسميته بالتواصل اللساني.

ب-التواصل الكتابي: وهو التعبير عن اللغة المحكية (الكلام) بواسطة إشارات خطية مكتوبة[64].

ويقترح جاكوبسون النموذج التالي الذي يحلل فيه العناصر المكوّنة لكل عملية لسانية في أي تواصل كلامي، معتمداً في ذلك على دراسة اللغة بجميع وظائفها[65]:



وهكذا فإن العناصر المكوّنة للاتصال اللغوي عند جاكوبسون هي :

1-المُرسل:

وهو الباث أو المبدع أو المنتج أو المخاطِب، الذي يقوم بإنشاء الرسالة، ويمثل الدور الرئيس أو المحور في عملية الاتصال، فهو الذي يمتلك القدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة، وبوسائل أسلوبية متعددة تكشف عن نمط تفكيره، حيث هناك توحّد تام بين الأسلوب وصاحبه. ومع أن الأسلوب يتمثل في النص إلا أن المرسل محكوم به[66]، فبهذا المنتج ترتبط عملية إنتاج الرسالة؛ أي العمليات الذهنية والفيزيائية عند إنتاج الرسالة، وكذلك يرتبط به الأسلوب الذي هو قوام الكشف عن نمط التفكير عند صاحبه، ذلك أن النص (الرسالة) "معانٍ مرتبة في ذهنه قبل أن يكون ألفاظاً متسقة يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم"[67]. حيث إن الأسلوب سمة شخصية لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله ، وهو يمثل طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب (المرسِل) لتصوير عما في نفسه، ونقله إلى سواه (المرسَل إليه أو المتلقي)، حيث يقول بوفون: "إن الأسلوب هو الرجل نفسه"[68].

2- المُرسَل إليه:

وهو المتلقي أو المخاطَب، وقد يكون السامع، أو القارئ، أو المشاهد، وهو المحور الرئيس الثاني في عملية التواصل، حيث يوجد تفاعل عضوي بين عناصر عملية التواصل الرئيسة الثلاثة: المرسِل، المرسَل إليه، والرسالة. فيحاول المُرسِل تلوين أسلوبه (رسالته) بحسب طبيعة من يوجه إليهم هذا الأسلوب. فنحن لا نتحدث مع طفل حديثنا مع شخص بالغ، وإن خُطبة تلقى في اجتماع عام لا يمكن أن تأخذ خصائص خُطبة أكاديمية. فطبيعة التلقي حاضرة حضوراً بيناً في العملية الإبداعية، وهذا يعود إلى أن المبدع يحاول أن ينقل المتلقي إلى التجربة نفسها التي دفعته إلى هذا الإبداع[69].

العلاقة بين الأسلوب والمتلقي:

إن الحديث عن الأسلوب وربطه بالمتلقي مطروق قبل ظهور الأسلوبية المعاصرة، سواء عند أفلاطون، أو ما يطلق عليه البلاغيون العرب مراعاة الحال والمقام. لذا فإن إليوت كان يُردد مقولة "إن القصيدة تقع في مكان ما بين القارئ والكاتب". ولا يكتفي المتلقي بفهم الرسالة فقط، بل يحاول التَّعرف عليها عقلياً ووجدانياً من خلال معايشة تجربة هذا النص الأدبي، بما فيه من أفكار وأحاسيس ومواقف واتجاهات، وإن عمله في هذا التصوّر ليس متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية تشاركية، تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي ، تفتح أمامه أفاقاً رحبة في فهم النص المبدع. وقد بالغ في ذلك بارت حتى ساوى بين المتلقي (القارئ) والمبدع (المؤلف)، فتحدث عن القراءة المنتجة للنص والكتابة القارئة، بحيث إن النص يتكلم كما يريد القارئ. والمنتج عندما يكتب فإنه لا يعدو أن يشبع غرور المتلقي، فالأفكار تكتبنا ولا نكتبها.

إن دور القارئ في الدراسة الأسلوبية وإعطائه ذلك الاهتمام يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعملية النقدية،من حيث قبول المتلقي للنص ، فهمه ، غموضه ، استعصائه على الفهم ومحاولة التفسير، وانفتاحه على فضاءات متعددة، ويعتمد نجاح المرسل على نجاحه [70]. ويرتبط ذلك بفكرة جاكوبسون حول المفاجأة، أي توليد اللامنتظر

من المنتظر، يعني نجاح المرسل في إيقاظ ذهن المتلقي عن طريق اللجوء إلى غير المتوقع من خلال ما يسمى في الدرس البلاغي الأسلوبي الانزياح (الاستعارة، المجاز....). ومع أن الأسلوب يتمثل في النص، فإن المرسل محكوم به[71].

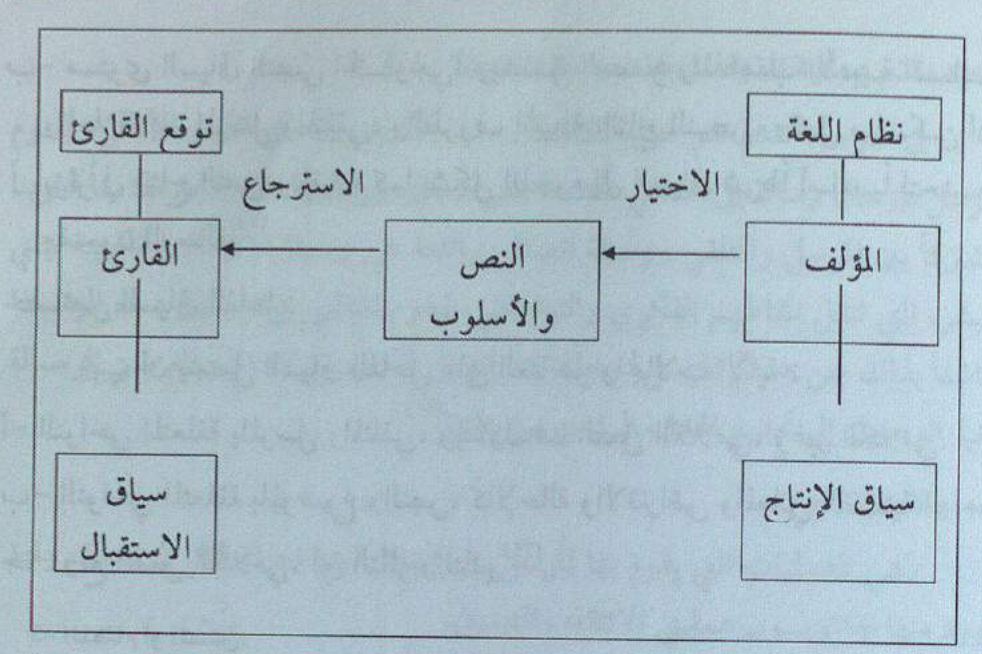
3- الرسالة :

إنّ اللغة التي تتم بها عملية التواصل "نظام مجرد أو افتراضي لمجموعة من الإشارات، وهذه الإشارات تخضع لقواعد معينة صوتية ونحوية ودلالية، وهي تقوم بوظيفتها عن طريق الكلام، الذي يستعمل قناة اتصال يمكن أن تكون الأثير، الكتابة... أو أدوات الاتصال غير الكلامية، كاللون، والموسيقا، والروائح... غير أن المعنى يتأتى لهذه كلها عبر اللغة، التي يحكمها نظام عرفي بين المرسل والمتلقي، والمعنى يتأتى إلى كل هذه الأشكال من اتفاق مسبق وتواضع قائم بين المرسل والمستقبل.

والرسالة هي إيصال مجموعة من الأخبار والمعلومات إلى المتلقي، يكون لغوياً عندما يتفق المرسل والمتلقي على استعمال اللغة وسيلة للاتصال، محكومة بقواعدها، وأي خروج على هذه القواعد يعيق عملية الاتصال، وقد تخرج اللغة عن كونها أداة للاتصال عندما لا يكون هناك اتفاق بين الباث والمتلقي، وقد تكون الرسالة اللغوية مقصودة لذاتها، عندما تؤدي وظيفة جمالية، وقد تخرج قصداً عن المألوف شكلا ومضموناً فتنتج نصاً مبدعاً، وعندها تكون "اللغة قدرة إبداعية تنتج كائنها، فلا يكون الهدف فيما تقول ولكن كيف تقول"[72].

العلاقة بين الأسلوب والرسالة / النص :

إن النص وليد الأسلوب، والأسلوب نتيجة لاختيار المؤلف من إمكانيات متنافسة في إطار النظام اللغوي من جهة، واسترجاع من متلقي النص من جهة أخرى. وبهذا تمّ ربط تصوّر الأسلوب على أنه اختيار من وجهة نظر ريفاتير من التصورات التي اعترفت بدور القارئ بإمكانية إنشاء أسلوب واسترجاعه، وقد أسست هذه التصورات الأسلوبية نموذجاً في الاتصال الأدبي يمكن تمثيله في الشكل الآتي[73]:



إن العناصر الثلاثة السابقة الذكر يمكن اعتبارها عناصر تواصل رئيسة، أما العناصر الثلاثة المتبقية التالية فيمكن تصنيفها كعوامل مؤثرة في عملية إنتاج النص وتلقيه، وهي: السياق، والنظام، وقناة الاتصال.

4- السياق:

يُعرف السياق بأنه الطريقة التي تتم بواسطتها عملية التواصل، وهو بذلك يشمل سياق إنتاج النص، وسياق النص، وسياق التلقي . وهناك علاقة مشتركة بين السياق والنص، فالسياق شرط أساسي لتحديد محتوى النص/ الرسالة، وإن الرسالة بدورها لا بدّ أن تُحيل إلى سياق أي مرجع لغوي، أو فوق لغوي، ويمكن أن يكون هذا المرجع حقيقياً، أو غير حقيقي كالخرافة والأساطير.

مستويات السياق:

يأتي السياق على مستويين هما:

أ- مستوى السياق النصي اللغوي: ويشمل الإطار اللغوي بجميع مستوياته؛ الصوتي، والصرفي، والنحوي، والمعجمي، والدلالي، والكتابي، ثم الإطار التركيبي كقصر الجملة وطولها، وعلاقة النص بالنصوص الأخرى.

ب- مستوى السياق النصي الخارجي: ويشمل العصر والمذاهب الأدبية السائدة والعلاقة بين المرسل والمتلقي، والظروف المحيطة بإنتاج النص، وكل ما يمكن أن يؤثر في إنتاج النص وتلقيه، كما يشكل اللجوء إلى السياق شرطاً أساسياً لتحديد مضمون الرسالة[74].

خصائص السياق الفاعل:

يجب أن يشتمل السياق الفاعل على العناصر والمجالات الآتية:

أ- النواحي المتعلقة بالمرسل والمتلقي، ويتناول هنا الفعل الكلامي، وغير الكلامي.

ب- النواحي المتعلقة بالموضوع والنص، كالإحالة والافتراض والمعاني الضمنية.

جـ- وقع الفعل الكلامي، أي التأثر والتأثير[75].

5- النظام أو السُنَن:

اللغة نظام من الإشارات تستخدم في نقل إشارات إنسانية وفق قواعد معينة، صوتية ونحوية ودلالية، وعلية رأى فيها اللسانيون نسقاً، أو نظاماً من القواعد المتناهية التي بها يُبنى الكلام.

وباستخدام هذا النظام يتمكن المرسل من إنتاج رسالته، ويتمكن المتلقي من فك رموز هذه الرسالة، وإن أي خروج على هذا النظام من أحد عناصر عملية التواصل يؤدي إلى استحالة التلقي، إذ في هذه الحالة قد تتمرد اللغة لتحدث قطيعة من نوع ما، عليها ذاتياً بوصفها أداة تواصل، وعلى النظام الذي يقع في إطاره اتفاق المرسل والمتلقي؛ صوتاً ونحواً ودلالة[76].

6- قناة الاتصال:

وهي الوسيلة التي تربط بين المرسل والمتلقي في عملية الاتصال، فتحدد شكل هذا الاتصال؛ كتابياً، شفوياً، بصرياً، سمعياً، حسياً. واهتمامنا هنا بالاتصال الشفوي والكتابي على حدّ سواء، لأن لكل منهما سماته المميزة له، فعلى سبيل المثال يتصف الاتصال الشفوي بالآنية، أما اتصال الكتابي فهو عابر للزمان والمكان.

كيف تتم عملية التواصل عند جاكوبسون؟

في ضوء ما تقدم تتم عملية الاتصال عند جاكوبسون على النحو الآتي: يقوم المرسل بإرسال رسالة إلى المتلقي معتمداً على سياق، ويتطلب هذا الأمر نظاماً لغوياً مشتركاً بين المرسل والمتلقي ووسيلة اتصال، واللغة هي وسيلة الاتصال الخاصة ببني البشر، التي تنقل نشاطهم الفكري والتواصلي، فيقوم المتلقي بفك رموز هذه الرسالة كاشفاً بذلك عن هدف المرسل، ومحللاً كلماته إلى أفكار، وإزالة الإبهام من الرسالة بغية الوصول إلى تحديد الهدف الرئيس من بنائها[77].

عمليات الإنتاج:

وهي العمليات التي يقوم بها المُرسل، وبواسطتها يتحدد شكل الرسالة، وقد أورد منها جاكوبسون عمليتي الانتقاء والتنسيق.

1- الانتقاء:

يستخدم المرسل في إنتاج رسالته إمكانات هائلة توفرها له اللغة في عملية التواصل، بدءاً بالوحدات اللغوية الصغرى، والوحدات الصرفية، والمعجم، والتراكيب، وانتهاء بالشكل والجنس الأدبي، والنواحي فوق اللغوية كالنبر والتنغيم. بيد أن هذا الاختيار ليس مطلقاً، بل محكوماً بما تيسره قواعد النظام اللغوي، حيث توفر اللغة عدداً كبيراً من المترادفات سواء على مستوى اللفظ أو على مستوى التركيب، ومن هنا جاء وصف الأسلوب بأنه اختيار.

2- التنسيق:

ويهتم التنسيق بمجاورة الألفاظ لبعضها، وبالعلاقات النحوية، والدلالية القائمة بين هذه الألفاظ، ويعدّ الإخلال بهذه القواعد والضوابط إخلالاً بعملية الاتصال، مما يؤدي إلى إحداث تغير في المعنى.

ويوظف المرسل في تنسيق رسالته عمليات اختيار نظم الألفاظ بتوظيف البيان والبديع، وتوزيع البياض والسواد في النص الكتابي، وتوزيع الوقف والابتداء في

النص الشفوي. ويقوم الانتقاء على قاعدة التماثل والتنافر والتضاد، بينما يقوم التأليف وبناء المتوالية على المجاورة [78].

الوظائف اللغوية عند جاكوبسون:

حصر بوهلر (Buhler) الوظائف التي تؤديها اللغة في ثلاث هي: الوظيفة التمثيلية/ الوصفية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الندائية، إلا أن جاكوبسون قد طوّر هذه النظرية معتبراً أن للرسالة ست وظائف لغوية من منطلق أن كل عنصر من عناصر الاتصال الستة يولد وظيفة لغوية مختلفة. وهذه الوظائف هي:

1- الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية :

وهي تحدد العلاقة بين المرسِل والرسالة وموقفه منها، وتوظف هذه الوظيفة أساليب الإنشاء كالتعجب، والسخرية، والتهكم، والابتهاج، أما هدفها فهو إقامة تعبير مباشر لموقف المرسل إزاء من يوجه إليه الكلام.

2- الوظيفة الندائية/ الإفهامية :

وتوجد في الجمل التي ينادي بها المرسِل المرسَل إليه لإثارة انتباهه أو لطلب القيام بعمل من الأعمال ، ويستعمل فيها أساليب الطلب ، والأمر، والنهي ، والتنغيم، والنبر ، والاستفهام ، والعرض ، والتحضيض ، والالتماس.

3- الوظيفة المرجعية/ المعرفية:

وهي أساس كل تواصل، وتحدد العلاقة بين الرسالة، وما تحيل عليه، وهي الغالبة على بقية الوظائف في كثير من الرسائل اللغوية، مما يجعل بقية الوظائف تقوم بدرو ثانوي.

4- الوظيفة الاتصالية/ الانتباهية :

وتهتم بالتأكد من حسن سير الاتصال، وتستعمل عبارات ولوازم خاصة بكل شخص، وأحياناً الإشارة غير اللغوية أو الهمهمات.

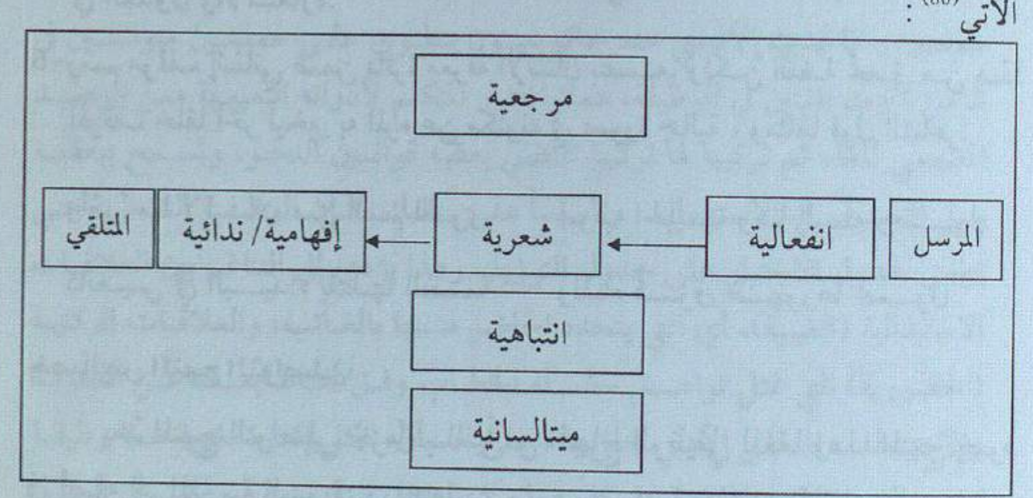
5- وظيفة ما وراء اللغة/ الميتالسانية :

وتظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي تكون اللغة نفسها مادة دراستها، أي التي تقوم على وصف اللغة، وذكر عناصرها، وتعريف مفرداتها، وتبرز أهميتها في التعليم والتعلم.

6- الوظيفة الشعرية :

وتهتم بالرسالة من حيث هي رسالة لغوية تؤدي وظيفة جمالية ، أو أدبية للنص، إضافة إلى الوظائف الأخرى، وقد اهتم جاكوبسون بهذه الوظيفة كثيراً، ولأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية، فيمكن عدّها جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات [79].

وقد مثل جاكوبسون هذه الوظائف وعلاقاتها بعناصر الاتصال في الشكل الآتي [80] :



إن هذه الوظائف التواصلية للغة ليست جميعها بنفس الأهمية، حيث يقوم الوسط الاجتماعي بدور في اختيار هذا المصطلح أو ذلك، كما أنه لا توجد وظيفة واحدة في المرسلة الواحدة، ومن هنا تتشابك الوظائف اللغوية، أضف إلى ذلك بأن سهولة الفهم لمقولة ما، يعتمد في الدرجة الأولى على مدى احترام الباث لقواعد اللغة، ومن ثمّ على قدرة المتلقي على فك رموز المرسلة [81].

لقد تعددت الآراء حول عدد الوظائف اللغوية، فعدّها بوهلر بثلاث، وقد سبق ذكرها، أما منذر عياشي فيرى أن هذه الوظائف لا يمكن حصرها بما ذكره جاكوبسون، وقد أحصى منها ست وظائف هي:

1- إعطاء الأشياء أسماءها ودلالاتها، وعرّف الأسماء بأنها مما تواضع عليه مستعملو اللغة، أما الدلالة فهي من إبداع اللغة التي أخرجتها في شكل خاص.

2-رسم موقف المتكلم من الأشياء التي يتكلم عنها كالحب والكراهية.

3-قدرة اللغة على إظهار مقدرة الله تعالى على خلق الأشياء غير الموجودة أصلاً، وهذه الوظيفة من أخطر وظائف اللغة، كما في قوله تعالى: ﴿ طَلْعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَـٰطِينِ ﴾[92].(سورة الصافات ، آية 65).

4-إعطاء الأشياء معانيها ومعانٍ إضافية فوق معانيها، وذلك من خلال سلسلة الكلام.

5-قدرة الله على إعطاء الأشياء معانٍ ليست من مسميات أشيائها أصلاً، كما يحدث في العدول والاستعارة.

6-رسم موقف إنساني ضمن دائرة معرفة الإنسان بنفسه، ولكنّ اللغة تجعل من هذا الموقف خلقاً آخر ليخبر به المرء عن مكنونه في صورة جمالية ، ومثالها قول الشاعر:

وأمرّ ما لاقيت من ألم الهوى	قرب الحبيب وما إليه وصول
كالعيس في البيداء يقتلها الظما	والماءُ فوق ظهورها محمول[82]

خصائص المنهج التواصلي:

يعدّ المنهج التواصلي جزءاً أساسياً من المنهاج الوظيفي للغة، وهذا المنهج يعود في أصله إلى المدرسة البنيوية، ورائدها دي سوسير، وقد اتصف هذا المنهج بصفات خاصة به تحدد هويته وشخصيته، ومن هذه الصفات :

1- يقدم هذا المنهج قراءة شاملة متكاملة للنص الأدبي، يساعد على تحليله تحليلاً وافياً.

2- يهتم بالبنية السطحية والبنية العميقة للنص (المعنى الباطني والمعنى الظاهري).

3- يقدم تحليلاً شاملاً للنص الشعري من حيث هندسته ومفرداته وتراكيبه، حيث يساعد الدارس الأسلوبي على ملاحظة الصيغة الغالبة في النص، وبهذه الملاحظة يمكنه تمييز الوظائف الأساسية للكلمات العمدة، والوظائف الثانوية لها، وتركيب

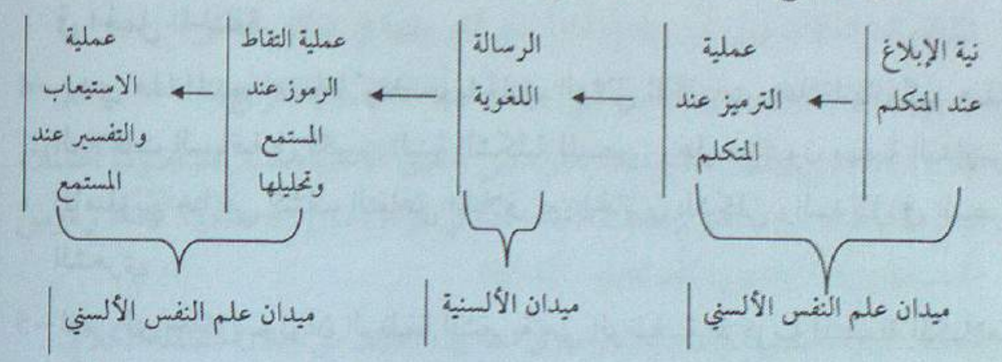
الجمل هل هي بسيطة أم مركبة؟ وهل هي أصلية أم وضعية، وبيان أدوات الربط في الجمل المختلفة.

4- يبدي هذا المنهج اهتماما ًواضحاً بالجانب الدلالي للكلمات وعلاقاتها وأثر هذه العلاقات السياقية في تكوين البنية الشكلية للنص. وعليه تكون مهمة الدارس الأسلوبي هنا هي كشف التفاعل الخلاّق بين الجانبين الشكلي والدلالي في النص الشعري .

5- لقد رأى جاكوبسون أن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المركزية المنظمة للكلام، وتنطوي هذه الوظيفة على مطابقة تامة بين جدولي الاختيار والتوزيع، وهما مصطلحان يطابقان مصطلحي العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية عند سوسير... فالحدث الألسني عند جاكوبسون ينطوي على عمليتين متواليتين في الزمن ، ومتوافقتين في الوظيفة، هما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه سبل التصرف في الاستعمال . وتأسيساً على ذلك، فإن الوظيفة الشعرية هي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع، وهذا يؤدي إلى التناغم بين العلاقات الاستبدالية (الغيبية)، أي التي يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية (الحضورية) التي تمثل تواصل سلسلة الخطاب وفق أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط... فالعمل الأدبي يحلل بناء على السياق، فكل إشارة لغوية لها وظيفة ضمن النص الذي تكون فيه، وكلّ هذه الوظائف تدرس ضمن سياق العمل الفني[83].

6-العلاقات الوطيدة بين الألسنية وعلم النفس التي أظهرها جاكوبسون في هذه النظرية، فالألسنية تهتم بالمرسلة ولا تهتم بعمليتي الترميز وفك الرموز؛ لأنهما عمليتان فكريتان تتعلقان بسلوك المتكلم والمستمع، ولا تؤلفان عنصراً وظيفياً في البنية اللغوية، فهما يدخلان في حيز اهتمامات علم النفس الألسني ويشكلان ميدان بحثه، إلا أن هذين العنصرين كانا موضع اهتمام جاكوبسون؛ وذلك لأهميتهما في تحديد المرسلة وتمييز نوعها[84].

ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:



موقف اللغويين من هذه النظرية:

لم تسلم هذه النظرية من إبداء وجهات نظر لبعض اللغويين نذكر منها:

1-إمكانية اندراج وظائف اللغة الست في وظيفتين هما:

- الوظيفة التعاملية، ويكون التركيز فيها على الرسالة فقط.
- الوظيفة التفاعليـة، وهـي اللغـة المستخدمة لإقامة العلاقـات الاجتماعيـة وتثبيتها.

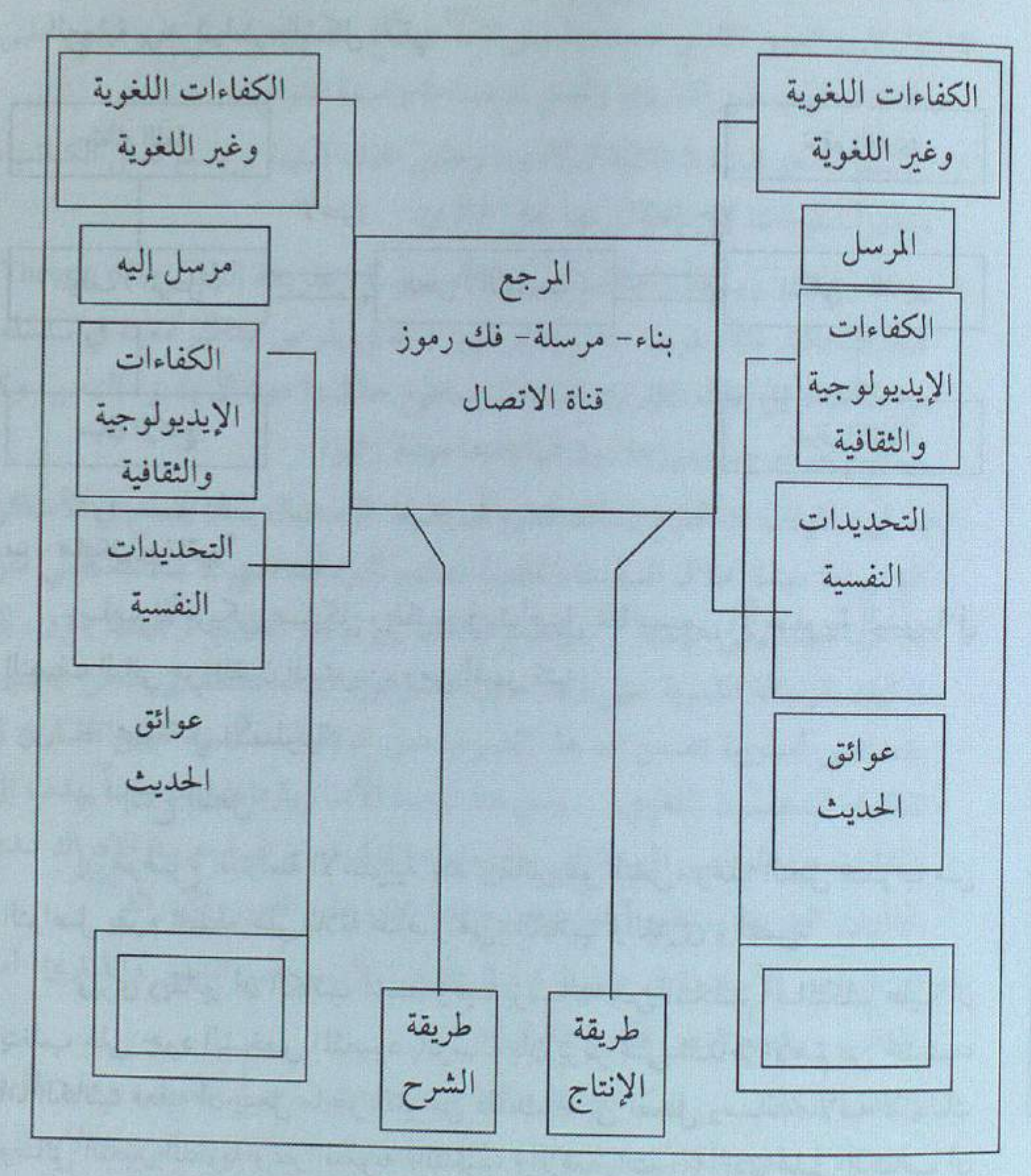
2- عدم وجود مقاييس لسانية صورية للوظيفة المعرفية، فهما من اختصاص علم النفس.

3- وجود تداخل بين الوظيفة التواصلية والوظيفة التمثيلية.

4- صعوبة الفصل بين الوظيفة الشعرية والوظيفة التواصلية والتعبيريـة[85].

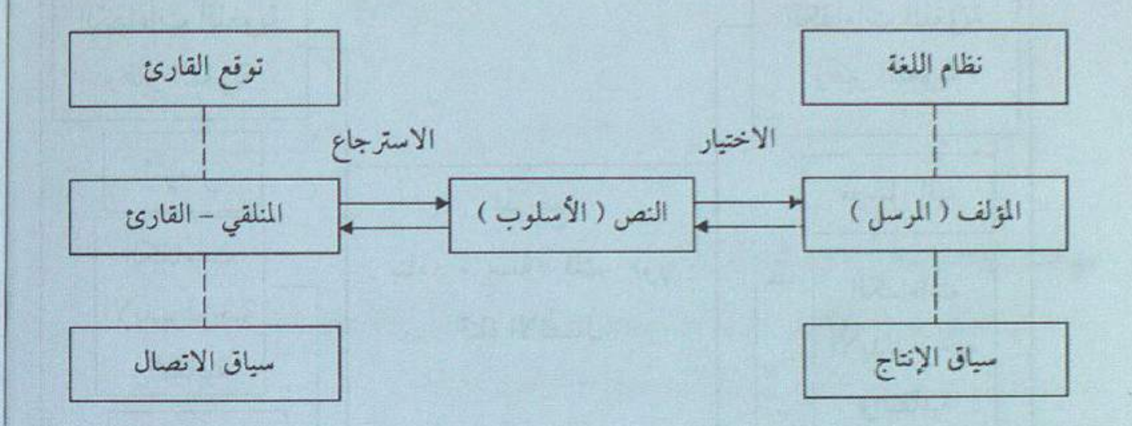
5- تقول كاترين أوريـكوني (Catherine Orecchioni): لا يمكننا أن نظهر المرسـل وكأنه شخص يختار لبناء مرسلته- بكل حريـة- هـذه المـادة المعجمية أو تلـك، وهذه البنية النحوية دون عائق. والواقع أن هناك عوائق أخرى تحـدد إمكانيـات الاختيار وهي الظروف الحسية للتواصل، والخصائص الموضوعية والبلاغية الـتي يمتاز بها الخطاب. وعليه، فقد حاولت أوريكوني إغناء نظريـة جاكوبسـون فيمـا يتعلق بالمرسل والمرسل إليه ، فـأدخلت محددات وتحليـلات نفسـية، وهـي الـتي

تؤدي دوراً مهما في بناء المرسلة وفك رموزها، كما أدخلـت الكفايـات الثقافيـة والأيديولوجية لكـل مـن المرسـل والمرسـل إليـه. وعليـه فقـد رأت أن العمليـة التواصلية ستكون وفق الشكل الآتي[86]:



6- لعلّ أهم ما يمكن أن يقال في هذا الصدد أن عملية الاتصال كل متـرابط لا يمكـن

فصل عناصره عن بعضها، فالمتلقي يلعب دوراً مهماً في عملية إنتاج الرسالة، سواء أكان مفترضاً أو حقيقيا ً، وذلك لتأثيره الواضح في عملية الاختيار التي يقوم بها المؤلف ، وهو إن كان حاضراً فإنه يكون والمنتج جزءاً من السياق. ولقد مثل هذه العملية برند شبلنر بالشكل الآتي [87]:



ب - مايكل ريفاتير*

ساهم الأمريكي مايكل ريفاتير في تأصيل ما يسمى الأسلوبية البنيوية في النصف الثاني من القرن العشرين، ومن أشهر كتبه:

- "محاولة في الأسلوبية".
- " إنتاج النص".

إن موضوع الدراسة الأسلوبية عند ريفاتير هو النص، وهذا النص ضرب من التواصل يقوم مخططه على ثلاثة عناصر هي: الكاتب والقارئ والنصّ.

ويرى ريفاتير أن الكاتب أشدّ وعياً برسالته من المتكلم، فالمتكلم عليه أن يتغلب على جمود الشخص المقصود بالرسالة بأن يركز على النقاط الأهم من حديثه، أما الكاتب فعليه أن يفعل ما هو أكثر من ذلك حتى تصل رسالته، لأنه لا يملك وسائل التعبير اللغوية وغير اللغوية (التنغيم، والإشارات...). إذن على الكاتب أن يكون واعياً بما يفعل، مستخدماً أفضل ما عنده من صيغ وأساليب لكي يستدرج أكبر عدد من القراء، ومن هذه الأساليب المبالغة والاستعارة والتقديم والتأخير [88].

والأسلوب عند ريفاتير هو: كل شيء مكتوب ثابت علق به صاحبه مقاصد أدبية... وهنا يمكن الإشارة إلى النقاط الآتية:

1- لا بدّ أن يكون النص عملاً فنياً متميزاً، لا مجرد كلمات متتابعة.

2- لا يكون النصّ الأدبي مسروداً من لغة نتوقع حضورها، بل هو مبني على علاقات تخيّب ظن القارئ، وتجعل له مساحة واسعة للتوقع.

3- الأسلوب هو البنية الشكلية للأدب، وعلى تلك البنية يرتسم فعل الكاتب، وتظهر النتوءات التي يشوش بها فعل القارئ.

4- يربط ريفاتير ربطاً واضحاً بين الأسلوبية ونظرية التلقي (Theory of Reception). فالأسلوب عند ريفاتير الإبراز الذي يفرض عناصر معينة في سلسلة من الألفاظ إلى انتباه القارئ، بحيث لا يستطيع حذفها دون أن يشوه النص، ولا يستطيع أن يترجم رموزها دون أن يجدها مهمة ومميزة.

5- إذا أراد المؤلف أن تحترم رسالته فعليه أن يضبط الاستقبال بأن يضع في الأماكن التي يراها مهمة خلال السلسلة المكتوبة تلك المكونات التي لا بدّ للمتلقي من إدراكها مهما يكن مهملاً [89]. ويعمد الكاتب إلى توجيه القارئ توجيهاً يؤول إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه معين مخصوص، فيعمد عندئذٍ إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على القارئ في تفكيكه للمضمون اللغوي ... ومن هنا تتحدد الأسلوبية باعتبارها علماً يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ، التي بها يستطيع أيضاً فرض وجهة نظره على الفهم والإدراك [90].

6- إن العناصر الأساسية في عملية تحليل النصّ الأدبي هي النصّ والقارئ، أما الكاتب ومرجع النصّ فأمور هامشية.

7- إنّ غاية الكاتب من نصّه القارئ، فإليه يتوجه، وعليه يريد أن يسيطر، وهذه الأمور حاضرة في ذهن الكاتب، ومبثوثة في ثنايا كتاباته، لذلك فإن الوجه الأسلوبي يكون مركباً في النصّ على نحو لا بدّ أن ينتبه إليه القارئ، وأن يهديه إن التقطه إلى

الأمور والقضايا المهمة في النصّ... فمهمة القارئ هي التقاط العناصر الأسلوبية المهمة في النصّ التي تستطيع إحداث الأثر الأسلوبي[91].

وتأسيساً على ذلك يرى ريفاتير أن أي نصّ يحتاج في قراءته لمرحلتين هما:

1- القراءة الأولى، وهي مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسّه اللغوي مقام المرجع، فيدرك التجاوزات والمجازات، وصنوف الصياغة التي توتر اطمئنانه اللغوي فيقصيها...

2-القراءة الثانية، وهي مرحلة التأويل والتعبير، وهي المرحلة التي يتمكن فيها القارئ من الغوص في النصّ، وفكّ رموزه...

وليست هناك أية علاقة للتحليل الأسلوبي بالمرحلة الثانية، لأنه لا يهتم بالمعايير والسياق المعرفي والإيديولوجي والأحكام التي تحيط بعملية التأويل، بل إنه يسعى إلى العناصر المفيدة الثابتة في النص التي لا تطمسها تلك الأحكام[92].

وقد اعتمد ريفاتير على مقياسين للتحليل الأسلوبي هما:

1- من المخبر/ المبلغ إلى القارئ- الجمع/ العمدة/ النموذجي: Informateur-Archilesteur

إن الباحث الأسلوبي -عند ريفاتير- بحاجة إلى مخبرين/ مبلغين/ رواة يذكرون ردود فعلهم تجاه النص، فيقرأ -مثلاً- أحد أبناء اللغة من ذوي الوعي بها نصّاً معيناً، ويأخذ المحلل الأسلوبي في تسجيل الملاحظات عن ردود فعل المخبر حول ذلك النص مثلاً (هل هو جميل؟ هل هو قبيح؟ هل هو جيد الكتابة أم رديئها؟...الخ)، ويفضل المحلل الأسلوبي أن يكون المخبرون مثقفين يجعلون النص مطية لبيان ما يعلمون، لأنهم سيدلوننا حينئذٍ على مزيد من الوقائع الأسلوبية بحرصهم على إبداء التعليقات، والمبالغة في التعبير عمّا يعدونه أسلوباً وما يعدونه كلاماً عاديا[93].

ويمكن أن يستعين المحلل الأسلوبي بعدد من المخبرين الذين لهم علاقة بالنصّ، ومن ثم يرصد ردود فعلهم، ليستند إليها باعتبارها علامات على البنى المفيدة، ومن هؤلاء المخبرين:

1- يمكن أن يكون التبليغ والإعلام بواسطة المخبر العيني الذي يكون ماثلاً أمام المحلّل، ويكون موضوعاً في شروط التجربة عن قصد.

2- قد يكون المحلّل نفسه مخبرا، وإن كان من الصعب في حالته فصل ردود الفعل عن المنبهات الأسلوبية، فالمحلّل يقوم بتعيين الظواهر الأسلوبية التي تبدو مهمة ثمّ يؤول على أساسها النصّ...وهذه الطريقة ذاتية، تخلط نظام النصّ بنظام قارئه.

3-يمكن أن تخبرنا عن مواطن الأسلوب في النص ترجمة النصّ إلى لغة أخرى، فتكون المواطن التي يضطر فيها المترجم إلى التصرف في الترجمة وإخراجها بالتقريب دليلاً على وجود وجه أسلوبي في ذلك الموطن. ولكن استعمال هذا المخبر شديد التعقيد للفروق القائمة بين اللغات واختلاف أساليبها.

4-قد ترشدنا القراءات المتعددة التي استهدفت النصّ جيلاً بعد جيل إلى بعض المنبهات الأسلوبية الموجودة في النصّ وبخاصة القديم[94].

وهنا يتحدث ريفاتير عن ضرورة المقاربة التي لا تفصل بين البعدين الآني والزماني، ومن ثم الحديث عن استعمال اللفظ القديم الغريب عن سياق النصّ ولغته باعتباره ظاهرة أسلوبية.

وهكذا يطرح ريفاتير مصطلح "القارئ- الجمع"،وهو جملة الانفعالات التي يثيرها النصّ في قارئه، ومختلف التحاليل الأسلوبية والترجمات وقراءات الأجيال المختلفة، وكل ما لفت النظر في نصّ بأي طريقة كان ذلك... أي هو مجموع قراءات يمكن أن يدل على قارئ بعينه نطلب منه، دون توجيه، أن يسطر ما يلفت انتباهه في النصّ، كما يمكن أن يكون أي وسيلة أخرى تعيننا على اكتشاف منبهات النص وبناه الأسلوبية... والقارئ الجمع لا يهتم من النصّ إلا بالمنبهات الموجودة فيه بصفة موضوعية، وبما أنه مجموع قراءات فإنه يسمح أن تبنى المرحلة الثانية وهي مرحلة التأويل على جملة المظاهر الأسلوبية المفيدة في النصّ لا على ما تصوغه ذاتية القارئ الفرد. إننا بالقارئ- الجمع نجمع الظواهر المفيدة في مرحلة أولى، ولا نبني التأويل وهو المرحلة الثانية إلا على الظواهر التي استقطبت انتباه عدد كبير من القراء والنقاد والمحللين. ومكان القارئ - الجمع بين محللّ النصّ والنصّ ليمتص الأحكام المعيارية

والانفعالات النفسية، ويضع المحلل في مواجهة المنبهات دون أن تصيبه عدوى الذاتية التي تصيب القارئ، وبذلك تكون مهمته وضع المحللّ في موقع المفكك للنصّ خارج ضغط الانطباعية والأحكام بالقيمة، حتى يستطيع تحديد عناصر الرقابة التي أدرجها الكاتب للتحكم في القراءة ، وتوجيهها، وسد الطريق أمام القراءة السطحية السريعة. كما يستطيع الإلمام بالطرق التي تمكن الأساليب من الاحتفاظ بتأثيرها رغم ما جدّ في السنن اللغوية مرجع النصّ من تغير.

ومع ذلك، لا يمكن الاكتفاء بالقارئ-الجمع كمقياس يضمن الموضوعية والفعالية لتحديد الظواهر، فتنوع القرّاء واختلافهم يؤدي إلى تفتيت بنية النصّ تفتيتاً يصبح بموجبه تقطيعه إلى وحدات أسلوبية أمراً في غاية التعقيد ، بحيث يصعب تأويلها تأويلاً مرضياً"[95] .

ويؤكد ريفاتير أهمية الزمن كعامل مغير في الدلالة الأسلوبية، فاستجابات القارئ-الجمع لا تصلح إلا بالنسبة لحالة اللغة التي يعرفها، إذ إن وعيه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة، ومن هنا فإن القارئ-الجمع عرضة لنوعين من الأخطاء هما:

1- أخطاء الإضافة:

إذ إن ثمة عناصر لغوية عادية، ومن ثمّ غير ذات علاقة، من جملة لغوية ماضية، تبدو كما لو كانت وحدات أسلوبية (كالكلمات المهجورة)، لأنها اختفت من النظام اللغوي الذي يستخدمه القارئ، فهي تلفت نظره على أنها عناصر غير عادية. ومن أمثلة ذلك، أسماء الأماكن والعناصر البدوية في شعر الشعراء الجاهليين التي قد تستعصي على قارئ اليوم، فيضيف عليها صبغة أسلوبية لم تكن لها في عصرها.

2- أخطاء الحذف (ويلاحظ أن هذه لا تظهر في التحليل اللغوي):

فثمة عناصر أسلوبية ذات علاقة في النصّ، ذابت مع الزمن في الاستعمال العادي، فأشبهت الوحدات العادية غير ذات العلاقة، التي تقع في الحديث حالة لغوية أخيرة، ولم تعد ملحوظة للقراء، وبذلك فقدت تأثيرها، ومن أمثلة ذلك ما حدث في الموشحات الأندلسية[96].

كان للقصور الذي لاحظه ريفاتير في القارئ- الجمع دور في البحث عن معيار جديد يكمل هذا القارئ- الجمع، ورأى أنه بالإمكان عدّ السياق معياراً،وأن الأسلوب يتحقق بانحراف عن هذا المعيار[97]. ولا يعني السياق عند ريفاتير التداعي والترابط وسياق الحال (ظروف القول)، بل هو "بنية لغوية يقطع نسقها عنصر غير متوقع"[98]. وعن التضاد الحاصل من تداخل المتوقع وغير المتوقع ينشأ المنبّه الأسلوبي. وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين... فعمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة. والتحليل الأسلوبي يتجه إلى رصد ملامح التضاد والتناسب التي أدّى إليها اختيار المؤلف وأبرزها القارئ في إعادة تكوينه للأسلوب، ويمكن التعرف من خلال عمليات المقارنة التي يقوم بها القارئ على المقابلات والوحدات اللافتة للنظر، وإن كانت تتمّ على مستوى جزئي يختلف عن المستوى الذي تتمّ به بحوث المحلل الأسلوبي ... فالخاصية الأسلوبية تتجسد فيها نتائج المقارنة، وما تؤدي إليه من توافقات وتخالفات ذات دلالة معينة عند القارئ، فإذا تكررت هذه الدلالات لدى مجموعة من القراء في إعادة تكوينهم للنصّ، فإن الاحتمال الغالب أن تكون تلك العناصر مقصودة بوعي من المؤلف"[99].

وتتحدد البنية الأسلوبية لنصّ ما بتوالي العناصر المرسومة في مقابل غير المرسومة في مجموعات ثنائية تمثل السياق والإجراء المضاد له الذي لا ينفصل عنه، إذ لا يمكن أن يقوم أحدهما مستقلاً عن الآخر، فكلّ واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقاً وتضاداً... ومن هنا لا يمكن التركيز فقط على العناصر المعتادة ببساطة ، لأنها عناصر بارزة سهلة الالتقاط في التحليل الأسلوبي، بل لا بدّ أن نولي نفس الاهتمام للعناصر غير المرسومة في مقابلها[100].

فليس "الشأن في الأسلوب توالي المجازات والصور وفنون القول المختلفة والإلحاح على بعض أجزاء النص، وإنما يولد بنية النص الأسلوبية اشتمال المقطوعة أو الفقرة على عناصر وقع إبرازها والإلحاح عليها، تقابلها عناصر لم يقع إبرازها والإلحاح عليها ... أي الثنائيات التي يكون قطباها السياق وما يضاده في علاقة لا تنفصم"[101]. فكلّ حدث أسلوبي يقوم على عنصرين هما:

1- السياق.

2- التضاد القاطع لنسقه العادي.

ويقسم ريفاتير السياق إلى نوعين[102]:

1- السياق الأصغر:

وهو سياق داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي، وهو السياق المولّد للتضاد أو الخلاف، ولهذا السياق وظيفة بنيوية، باعتباره قطباً لثنائية يتقابل عنصراها، وهو لا فعل له خارج ارتباطه بالعنصر المقابل، كما أن حيزه لا يزيد على علاقته بذلك القطب، أي أنه لا يشتمل على عناصر زائدة على المقابلة، ومن ثمّ أمكن أن ينحصر في وحدة لغوية واحدة. وهذا الانحراف أو المخالفة يكوّنان معاً ما يسميه مسلكاً أسلوبياً/ وجهاً أسلوبياً، أي أن المسلك الأسلوبي عنده هو ثنائية بنيوية تعتمد على التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة، ومثال ذلك الاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما لا يعدّ من صفاته، نحو: شمس سوداء، أو عطر صارخ، أو ضوء خجول، أو صفاء معتم ساقط من النجوم... فالاسم الأول في هذه العبارات نسق أصغر، والوصف الذي أعطيه تضاد أو انحراف أو العنصر غير المتوقع، والوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي في هذه العبارات: الاسم الأول+ الصفة، والقارئ لا يمكنه الفصل بين قطبي العبارة، وعند الربط بينهما ينشأ الأسلوب، ودهشة القارئ تنتج عن الشعور بوجود مركب وصفي مبني على التضاد بين الصفة والموصوف...[103].

وهكذا فإن خصائص السياق الأصغر الجوهرية هي:

1- أنه يقوم بوظيفة بنيوية كطرف في مجموعة ثنائية تتقابل عناصرها فيما بينها.

2- وليس لأي من الطرفين تأثير بدون آخر.

3- كما أنه محصور مكانياً ومحكوم بعلاقته بهذا الطرف الآخر.

وربما كانت مكونات هذا السياق الأصغر كثيرة أو قليلة ، مستمرة أو متقطعة، إلا أن فاعلية التضاد تتوقف على مدى توقعه، والإحساس بالتضاد هو الذي يجعلنا

نعزل في المتوالية اللغوية العناصر التي قام التضاد بالنسبة لها وننسب إليها دور السياق. فالقاعدة تتحدد من خلال الخروج عليها ، والمبدأ نعرفه مما يشذ عنه، والنموذج يدرك بفضل كسره. ويبدو التوقع متأخراً من خلال وجود غير المتوقع قبله ، ويمثل ريفاتير وحدة السياق الأصغر بالمعادلة الآتية[104]:

نسق أصغر+ مخالفة/ تضاد = مسلك أسلوبي/ وجه أسلوبي.

2- السياق الأكبر، وهو نوعان :

أ- نوع يقع فيه قطع النموذج بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه، و صورته هي:

سياق ← وجه أسلوبي / مسلك أسلوبي ← سياق

ويتميز هذا النموذج بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي الذي مهّد له، ومثال ذلك ورود كلمة قديمة في السياق غريبة عن الشفرة المستعملة تقطع نموذجه البنيوي، كقول أحدهم في وصف رحلة:

ذهبت إلى باريس مصطحباً معي القبيلة لقضاء الإجازة السنوية

وقول الآخر: خرجت مع عائلتي في رحلة إلى الأهرامات، واصطحبنا معنا السيوف والرماح، لنقضي وقتاً ممتعاً في تلك الأهرامات.

ففي المثال الأول يلاحظ أن كلمة "قبيلة" دخيلة على السياق السابق واللاحق، إذ إن هذه الكلمة تختلف عن بقية كلمات الجملة، ومن هنا كان لها تأثير مضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثّل السياق الأصغر الوارد قبل كلمة "قبيلة"، وبعد ذلك تسير الجملة بشكل عادي، وفي إطارها المألوف، مما يكون النموذج الأول للسياق الأكبر:

السياق الذهاب ← إلى باريس

المسلك الأسلوبي ← اصطحاب القبيلة (الأسرة) [الانحراف] [الخروج عن المتوقع].

عودة إلى السياق ← قضاء الإجازة السنوية.

والجملة الثانية تحلل كالتالي:

السياق ←رحلة إلى الأهرامات

المسلك الأسلوبي ← اصطحاب السيوف والرماح [الانحراف].

عودة إلى السياق ←قضاء وقت ممتع[105].

ويمكن أن يلاحظ مثل هذا النوع من السياق فيما يسمى الاستعارة التمثيلية.

ب- النوع الثاني مشتق من السابق بمفعول التشبع (Saturation) الذي يحول الوجه الأسلوبي إلى سياق جديد لوجه أسلوبي تالٍ، فالتشبع يضعف من قدرة الأساليب على بناء التضاد فيردها إلى دور ثانوي هو أن تكون مكوناً من مكونات وحدة أسلوبية جديدة تقوم فيها مقام السياق، وصورته هي:

السياق ← الوجه الأسلوبي ← تحول الوجه الأسلوبي إلى سياق جديد / وجه أسلوبي

أي أن الوجه الأسلوبي هنا يولد مجموعة من الوجوه من نفس الجنس، مثلاً بعد إيراد كلمة قبيلة في المثال الأول تأتي مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها، مثل: الصحراء، والماشية، وبيوت الشعر... وبعد إيراد السيوف والرماح في المثال الثاني تأتي مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها، مثل: وعدداً من الخيول المتأهبة ، يمتطيها فرسان صناديد، علت ظهورهم القسي والتروس... وهذا يؤدي إلى حالة من "إشباع" هذا الوجه الأسلوبي تنتهي بأن تفقد تلك الكلمات قدرتها على التضاد، ولا تبرز نقطة محددة في النصّ ، الأمر الذي يجعلها تصبح حينئذٍ مكوناً لسياق جديد يمهد بدوره لتضاد آخر[106]. ويمكن أن يلاحظ مثل هذا النوع من السياق فيما يسمى بالاستعارة المجردة كقوله تعالى: ﴿ وَضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ ءَامِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ ٱللَّهِ فَأَذَٰقَهَا ٱللَّهُ لِبَاسَ ٱلْجُوعِ وَٱلْخَوْفِ بِمَا كَانُوا۟ يَصْنَعُونَ ﴾ [النحل:112].

ويشير ريفاتير إلى مصطلح التلاقي / التجمع / الانصباب/ التناصر (convergence) وهو نوع من تكثيف الأساليب حتى يغدو الوجه وجوهاً لا مناص

من ملاحظتها والانتباه إليها، ذلك أن للكاتب طرقاً مختلفة لمراقبة عملية الفك وبسط نفوذه على عملية التأويل، منها فتح فجوات في النصّ تصبّ فيها أساليب مختلفة، وتجميع الأساليب وتكثيفها هو المظهر الأسلوبي الوحيد الذي يمكن الجزم بأن الكاتب ركّبه في النص عن وعي. والمقصود أصلاً "بالتلاقي تراكم عدد من المسالك الأسلوبية المستقلة عند نقطة معينة، ولو انفرد واحد من هذه المسالك لكان معبراً بمفرده، أما وهي مجتمعة فإن كلاً منها يضيف طاقته التعبيرية إلى سائرها، والغالب الأعم أن تتناصر تأثيرات هذه المسالك الأسلوبية، فتتميز بقوة لافتة[107]. ويضرب ريفاتير مثالاً على ذلك من رواية "موبي دك" لهرمان ملفيل:

" البحر الأسود يتنهد ويتنهد، ولا يزال يتنهد، ولا يتهدهد، كأن أمواجه المترامية ضمير" فهنا تراكم: (1) قلب الترتيب العادي للجملة (الفعل والفاعل) ؛ (2) تكرار الفعل، والإيقاع الذي يتولد من التكرار الثلاثي (مع ربط هذا المسلك الصوتي بالمعنى: فارتفاع الأمواج وهبوطها "مرسوم" من خلال الإيقاع الذي يعتمد على عطف الجمل و... و... و...)؛ (3) كلمة مرتجلة لتناسب السياق، "يتهدهد"، وهي كفيلة بذاتها أن تحدث مفاجأة مهما يكن السياق الذي تقع فيه ؛ (4) الاستعارة المعتمدة على تشبيه مقلوب، تشبيه الحسي وهو الأمواج بالمعنوي وهو الضمير.

وتلاقي هذه الأساليب مقياس يمكن بالإضافة إلى دلالته على وجود الظاهرة الأسلوبية من تدارك ما قد يصيب "القارئ-الجمع" من سهو عن مظاهر غطاها بعد المسافة بين سنته وسنة كاتب النصّ ، فيرتكب خطأ بالنقص.

وهكذا فمقياس التجمع أو التلاقي يعوض غياب التضاد أو الخلاف ، ويأتي ليدعم المقياسين السابقين وهما: القارئ-الجمع والسياق[108].

وهنا يمكن الإشارة إلى القضايا الآتية :

- اهتم ريفاتير بعنصر المفاجأة بوصفه محدداً مهماً في بلورة الظاهرة الأسلوبية، وكلما كانت المفاجأة أكبر وكانت الخاصية غير منتظرة ،كان تأثيرها أعمق على المتلقي... وبمقياس المفاجأة تتبلور نظرية المؤلف في تحديد مفهوم التجاوز وطريقة ضبط النمط، فالتجاوز هو خروج عن الحدّ يحدث المفاجأة للمستقبل[109].

• واهتم ريفاتير بمقياس التشبع، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها؛ فكلما تكررت نفس الخاصية في نصّ ضعفت مقوماتها الأسلوبية، ومعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً[110].

• من خلال حديث ريفاتير عن القارئ-الجمع والمحلل الأسلوبي يلاحظ أن وظيفة القارئ إعطاء الأحكام دون تعليلها، أما المحللّ فوظيفته الربط بين الأحكام وعللها، وتبيين الأثر الذي تحدثه في النصّ، لأن القارئ-الجمع إن بدأ في التعليل وأعطى أحكاماً جمالية فإن هذه الأحكام ستحتوي على ذاتيته.

• يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي وإن تكن في جوهرها ذاتية، إلا أن منابعها لسانية في الأصل، فأحكام القارئ بصدد أسلوب نصّ ما يعتمد على تذوقه الجمالي وميوله الأدبية، وتحصيله الدراسي (وربما ضمن ذلك حتى نوع المدارس والمعلّمين الذين أثروا فيه)، وعلى مجموعة من المؤثرات التي يصنّفها ريفاتير بـ(أحكام القيمة)... ولكن هذه الاستجابات- وفق رأي ريفاتير- يجب أن تنبع من المصادر اللسانية، أي من المنبهات ذاتها (تصبح الاستجابات الثانوية بعد تجريدها من صيغها المتعلقة بمصطلحات القيمة، معياراً موضوعياً لوجود مثيرها الأسلوبي) ويؤدي ذلك إلى أن يصبح بالإمكان بناء منهج للتحليل الأسلوبي يرسي معاييره في التماهي في وظيفة اللغة في عملية التواصل[111].

• اهتم ريفاتير بمفهوم الانحراف/ التجاوز، ورأى أن يكون البحث عنه في النصّ نفسه، "ويحدد ريفاتير الظاهرة الأسلوبية بناء على مفهوم التجاوز بكونها تجاوزاً للنمط التعبيري المتواضع عليه، وقد يكون التجاوز، خرقاً وقد يكون التجاوز لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فهو من مقتضيات الألسنية عامة، والأسلوبية خاصة" [112].

• أحدثت أفكار ريفاتير تطوراً كبيراً، وأدت إلى ظهور بعض المناهج التي اعتمدت على النتائج التحليلية التي تعتمد على القارئ، وقد اعتمدت هذه المناهج الطرق التجريبية والاختبارية في تحديد استجابة القارئ[113].

• التزم ريفاتير بتأخر المخالفة أو الانحراف عن النسق، وقد التزم ذلك لأنه يسقط السياق الخارجي، كما يسقط اللغة الجارية من الاعتبار، ما لم يكونا ثابتين في النصّ، وهنا يخالفه بعض النقاد في هذين الأمرين.

• قد تؤدي أفكار ريفاتير إلى المبالغة في ترسيخ أهمية الظواهر اللافتة للنظر وغير المتوقعة فحسب، ومن هنا يمكن تكملة هذا الجانب بالاهتمام بالأبنية ومعدلات تكرارها ودورها في بناء الأسلوب على الرغم من أنها غير مفاجئة في النصّ.

• إن نظرية ريفاتير قد تطبق على النصوص المحدودة في الحجم ، ولا يتمكن الباحث من تطبيقها على عمل كبير أو مؤلف بأكمله ، علماً بأنه أشار سابقاً إلى عنصر التلاقي/ التناصر، أي إمكانية تراكم بعض الخواصّ الأسلوبية في النصوص المطوّلة، مما يؤدي إلى تضافرها على خلق اتجاه معين، وتصبح المرحلة الأخيرة عنده في التحليل هي تصنيف العناصر التي نحصل عليها طبقاً لتشابهها ، وتحديد علاقات التوزيع والتبادل...فيما بينها[114].

رابعاً :المنهج الإحصائي:*

في البداية تظهر مجموعة من الأسئلة تفرض نفسها قبل الدخول في الموضوع، طالبة الإجابة كي تكون مدخلاً إلى هذا الموضوع، وهي:

1- ما أهمية الإحصاء في الدراسات الأسلوبية-الأدبية واللغوية؟

2- كيف نوّظف الإحصاء الرقمي في دراسة الأسلوب مع الحفاظ على أدبية الأدب وشعرية الشعر؟ أي مع الحفاظ على الجوانب التأثيرية والجمالية للنص الأدبي شعراً كان أم نثراً؟

3- ما الخلل الذي قد يضر بأدبية الأدب وشعرية الشعر من جرّاء استخدام هذا المنهج الإحصائي الرقمي الجاف؟

وفي الواقع، فإنه من الصعب أن يمتلك باحث واحد الإجابة عن هذه الأسئلة، ولكن هناك اجتهادات لمحاولة الإجابة عن هذه التساؤلات. وبما أن الإحصاء قد شمل كثيراً من جوانب الحياة فلا يستغرب أن تنفذ الطرق العديدة منه إلى دراسة كثير من أقسام اللغويات(115). وربما استحسن كثيرون دخول الدراسة الإحصائية إلى علم الأسلوب بوجه عام باعتبار أن البعد الإحصائي في أي علم، يعدّ أحد المعايير الموضوعية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق.

وترجع أهمية الإحصاء إلى أنه منهج يحقق بعداً موضوعياً، يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب ، أو التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية والسمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً(116).

والحق أن منهج الإحصاء مع أهمية بعض جوانبه في الدراسات الأسلوبية، إلا أن له جوانب أخرى تبتعد عن أدبية الصياغة وشعرية النصّ ، ولا تقدم للقارئ أهم خصائص النصّ وهي التأثير والإمتاع (117).

وقد يعنى الدارس الإحصائي بإحصاء عدد الأفعال والأسماء والصفات والضمائر والظروف وحروف الجر وأدوات الربط وغيرها(118)، غير أن هذه الدراسة

تُخرج النصّ عن طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية خالصة، ومن ثمّ تخرج الدراسة من صميم البحث الأدبي.

ولا شكّ أن هناك اعتبارات جوهرية هي التي قللت من أهمية المنهج الإحصائي في البحث الأسلوبي، وحدّت من فوائده، لعلّ أهمها ما يلي:

أولاً: إن عالم اللغة يتصل بعالم الحواس. والطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب، كالظلال الوجدانية، والأصداء الموحية، والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة وما إلى ذلك.

ثانياً: إن أغلبية العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطر سيطرة الكم على الكيف، مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي.

ثالثاً: إن الاعتماد على الجانب الإحصائي يغلف الأدب بلغة غريبة عنه، خارجة عن طرق فهمه وتحليله.

رابعاً: إن البيانات العددية يمكن أن توهم بدقة المنهج، وتضفي دقة زائفة وخادعة عند تناول الأعمال الأدبية، لأن كثيراً من الظواهر يتداخل تداخلاً عضوياً، بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءً منفرداً.

خامساً: إن المنهج الإحصائي بهذا التفتيت الرقمي للنصّ الأدبي يفضي إلى عدم مراعاة التأثير السياقي للنص الذي يعدّ مطلباً مهماً من مطالب التحليل الأسلوبي، وهو مطلب ملحّ يؤكده جميع الدارسين(119).

سادساً: إن هناك مسائل غامضة أو نسبية كالنغمات العاطفية والإيقاع المركب، وهي مسائل مرنة لاتنقاد للدقة الإحصائية، بقدر انقيادها للممارسة اللغوية.

سابعاً: ربما كان من سلبيات المنهج الإحصائي في الدراسات الأسلوبية أنه لا يفضي إلى شيء ذي بال، فقد تكون نتيجة الإحصاء الرقمي أمراً يدرك بالعين المجردة، وثبوته أمر حتمي لشدة وضوحه، فتكرار كلمة "حب" في قصيدة غزلية، وكلمة "قتال" في معركة حاسمة لا يبدو أمراً مستغرباً، ومن ثمّ فإن الإحصاء الرقمي لمثل هاتين الكلمتين لا يقدم لنا جديداً في مجال الدراسات الأسلوبية.

وعلى الرغم من كلّ هذه التحديات التي تواجه المنهج الإحصائي -إن صح أن نسميها تحديات- التي جعلت عدداً من الباحثين يعزفون عن ذلك المنهج، فإن هذا المنهج لا يخلو من جوانب إيجابية في دراسة النصوص الأدبية، أهمها:

1- إن التحليل الإحصائي يساعدنا في حل مشكلات أدبية خالصة كالتحقق من شخصية المؤلف، وتوثيق نسبة النصّ الأدبي إلى صاحبه، وفهم التطور التاريخي في كتابات الكتاب، وتحديد الترتيب الزمني لكتابات مؤلف واحد.

2- إن ورود ظاهرة وتكرارها مرات متعددة، تختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها، ومن ثمّ فإن استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات. إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة، أو ورودها عشر مرات في نصّ أدبي ما، فلكل دلالته، ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية. ويعزز هذه الأهمية أن الإحصاء من القواعد الذهبية في المنهج الديكارتي كما هو معروف.

3- إن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديماً دقيقاً، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل. وترجع أهمية العمل الإحصائي إلى أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة بالأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة، التي يتميز بها نصّ أدبي معين، ومن هذه السمات:

1-استخدام مفردات معجمية معينة.

2-نوع الجمل (اسمية، فعلية، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية...).

3-طول الجمل.

4-طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.

5-إيثار تراكيب أو تشبيهات أو مجازات أو كنايات أو استعارات معينة.

6-الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة، أو نوع معين من الكلمات (صفات، ظروف، أفعال، حروف العطف، حروف الجر...).

وهذه السمات اللغوية حين تتكرر بنسب عالية، وحين ترتبط بسياقات معينة

على نحو له دلالته، تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة[120].

ومن الذين طبقوا هذا المنهج في دراساتهم:

1- جوزفين مايلز (Josephine Miles) في كتابها "عصور وأساليب في الشعر الإنجليزي".

2- سعد مصلوح في الكثير من كتبه وبحوثه، ومن ذلك كتابه " الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية "، و" في النصّ الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية "[121].

الفصل الرابع

ظواهر أسلوبية نقدية

الفصل الرابع

ظواهر أسلوبية نقدية

أولاً : الأسلوب اختياراً:

أصبح تعريف الأسلوب على أنه اختيار من التعريفات الشائعة في الدراسات الأسلوبية [1]. وقد توسع الباحثون في مناقشة هذا التعريف الذي يبدو إشكالياً في كثير من الأحيان كما هي تعريفات الأسلوب الأخرى من كونه انحرافاً، وانزياحاً... أو الأسلوب هو الرجل على حدّ قول بوفون، ويقول بالي عن الأسلوب: "هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، ولا شكّ أن هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي" [2].

أما الأسلوب في التراث العربي فيتمثل عند ابن منظور بأنه يقال: " للسطر من النخيل أسلوب... والأسلوب الطريق، والوجهة والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، وتجمع على أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ في أساليب من القول؛ أي أفانين منه" [3]. وعند ابن خلدون إنه "عبارة عن المنوال الذي يُنسَج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض...وإنما يرجع إلى صورة ذهنية" [4].

إذا كانت هذه التعريفات تتصل بالعملية الإبداعية التي يختلف في وصفها بأنها واعية، أو غير واعية، إلا أن بعض الباحثين أخذوا يستخدمون هذه التعريفات للأسلوب على أنها قضايا مسلم بها.

إنّ تعريف الأسلوب على أنه اختيار يطرح في المقام الأول السؤال الآتي: لماذا يختار المبدع هذه الكلمة، أو هذا التركيب، أو هذا العنوان، أو هذه التقنية دون غيرها من التقنيات؟ وهذا السؤال يقود إلى سؤال آخر، هل الاختيار عملية واعية، أم غير

واعية، وكيف يمكن تحديد مثل هذا السؤال، أو الإجابة عليه؛ لأن الاختيار أمر لا يتعلق بالقارئ، وإنما يتعلق بالمبدع؟

وهناك نقطة أخرى يمكن أن تضاف إلى ما سبق متمثلة بالعلاقة بين موقف المبدع وبين ما يختاره، أي هل يتدخل الموقف الذي يعيشه المبدع في توجيه اختياره توجيهاً قسرياً، أم لا يمارس أية سلطة على عملية الاختيار لكلمة، أو لعبارة، أو لأسلوب ما؟ كل هذه النقاط يجب أن تظل في الذهن عند معالجة تعريف الأسلوب على أنه اختيار، ويبدو أن هناك إحساساً كان موجوداً عند النقاد القدماء ينص- من خلال تعليقاتهم ونقودهم - على كون الأسلوب ينبغي أن يكون متصلاً بالاختيار بوجه من الوجوه، ولذلك لا بدّ من معالجة هذه القضية عند القدماء والمحدثين.

1- موقف النقاد العرب القدامى:

اهتم النقد العربي القديم منذ بداياته الأولى بصورة من الصور التي تؤكد العلاقة بين الأسلوب والاختيار، وقد تمثل هذا الأمر بمقولة أساسية من مقولات النقد العربي القديم، وهي مقولة "لكل مقام مقال"، وهذا يعني أن موقف المبدع يجب أن يحدد طبيعة اختياره، فإذا خاطب العامة فعليه أن يخاطبهم بأسلوب يلائم مكانتهم ومنزلتهم وثقافتهم، وإذا خاطب الخاصة فعليه أن يخاطبهم وفقاً لمكانتهم ومنزلتهم وثقافتهم أيضاً.

وهناك أمثلة منثورة في كتب النقد القديمة، ومن تلك الأمثلة التي تتناسب مع هذه المقولة، تلك التعليقات التي كانت تقال حول أقوال بعض الشعراء؛ لإخفاقهم في اختيار عباراتهم وتراكيبهم بدقة وعناية، كقول ذي الرمة مخاطباً عبد الملك بن مروان:

ما بال عينكَ منها الماء ينسكبُ   كأنه من كلىً مفرية سربُ

ويعلق ابن رشيق على هذا بقوله: "وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدْمَعُ أبداً، فتوهم أنه خاطبه، أو عرَّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟!! فمقته وأمر بإخراجه"[5].

ومن الأمثلة- وهي كثيرة- قول جرير مخاطباً عبد الملك بن مروان:

أتصْحو أم فُؤادكَ غير صحٍ   عشيَّة هَمَّ صحبك بالرواحِ

فقال له عبد الملك: بل فؤادك يا ابن الفاعلة، كأنه استثقل هذه المواجهة، وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه"[6].

ووجه إلى جرير نقداً لاذعاً حينما أنشده، إذ قال:

هذا ابن عمي في دمشق خليفة   لو شئت ساقكمُ إليّ قطينا

إذ قال: ما زاد ابنُ المَراغة على أن جعلني شرطياً! أما إنه لو قال:

لو شاء ساقكم إليّ قطينا...   لسقتهم إليه كما قال[7].

وقد استطاع كثير أن يفوز برضا عمر بن عبد العزيز؛ لأنه توخى في قصيدته المعاني التي سمع عمر يرددها في خطبة الجمعة فصاغ مضمونها في شعره الذي يقول فيه[8]:

وَليتَ فلم تشتم علياً ولم تُخِفْ   بَرِياً ولم تَقْبل إشارة مُجْرِمِ

وصدَّقتَ بالفِعل المقالَ مع الذي   اتيتَ فأمسى راضياً كلُّ مسلمِ

الا إنما يَكْفي الفتى بعد زيغه   من الأوَدِ البادي ثِقافُ المُقَوِّمِ

إن هذه الأمثلة تشير بشكل أكيد إلى أهمية اختيار الشاعر لألفاظه وعباراته بدقة وعناية؛ لأن هذا الأمر متعلق بشكل جذري وأساسي بعملية القبول من المخاطب. إن مقولة "موافقة الكلام لمقتضى الحال" تشير بوجه خاص إلى عملية الاختيار، وكيفية اختيار الشاعر لعباراته وألفاظه، إذ ينبغي أن يكون الموقف موجهاً لعملية الاختيار؛ لأن عملية الاختيار تتصل اتصالاً وثيقاً بعملية التلقي من جانب القارئ، فالقارئ "إنما يتلقى النصّ من خلال خبرته الشخصية والاجتماعية، وهذا ما يمنح القراءة إبداعية متميزة"[9].

ومهما يكن، فإن النقد القديم قد أشار إلى الربط بين الأسلوب وطبع صاحبه وشخصيته، فقد أشار إلى ذلك ابن قتيبة عندما قال: "والشعراء في الطبع مختلفون؛ منهم من يسهل عليه المديح ويعسرعليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل"[10].

وهذا يعني أن عملية الاختيار تتصل اتصالاً وثيقاً بالذات المبدعة، إذ إن عملية الاختيار هي عملية فردية، أي أن ما يختاره زيد ربما لا يختاره عمرو، فقد يرقّ شعر أحد الشعراء ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وذلك يعود إلى اختلاف الطبائع. فسلامة الألفاظ تتبع سلامة الطبع.

فهذا التفاوت في عملية الاختيار هو إشارة إلى تفاوت الأسلوب، وهذا أمر يجعل من هذه المقولة التي لم تستثمر في النقد والبلاغة عند العرب مقولة أساسية ومهمة، إذ إنها مقولة قريبة من مقولة بوفون: "الأسلوب هو الرجل"، أي أن المبدع ينتمي إلى إطار اجتماعي ينبغي أن يختار ما يناسبه. ولعلّ هذه المقولة تؤكد أن عملية الاختيار عملية أساسية في بناء الأسلوب، سواء أكان ذلك على صعيد الكلمة أم على صعيد العبارة أم على صعيد البناء الكلي للقصيدة، مثل: حسن التخلص، أو ما يناقضه، أو حسن الابتداء والانتهاء، أو ما يناقضهما أيضاً"[11]. إذ إن هذه الظواهر تتصل بالأسلوب الذي يحدد على أنه اختيار في المقام الأول.

وليس أدلّ على التأكيد من التفات القدماء إلى مثل هذا التعريف وإحساسهم بما هو قريب منه، فعندما كانوا يتحدثون عن البلاغة كانوا يشيرون إلى عنصر الاختيار على أنه عنصر محوري وجوهري في عملية الإبداع. ففي بعض تعريفات البلاغة إشارات إلى عنصر الاختيار مع التركيز على أهميته، فمن ذلك قولهم:

- البليغ من يجتني من الألفاظ نوارها ، ومن المعاني ثمارها[12].
- البلاغة الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام، ومعرفة الإعراب والاتساع في اللفظ، والسداد في النظم، والمعرفة بالقصد، والبيان في الأداء، وصواب الإشارة، وإيضاح الدلالة، والمعرفة بالقول، والاكتفاء بالاختصار عن الإكثار، وإمضاء العزم على حكومة الاختيار[13].
- البلاغة تخير اللفظ في حسن إفهام[14].

يستشف من هذه التعريفات للبلاغة أن عنصر الاختيار عنصر أساسي ومحوري من جانب المبدع وليس من جانب المتلقي، إذ إن عملية الاختيار هي عملية متعلقة

بالمبدع فهو يستطيع أن يختار ما يريد ما دام مقتنعاً بأن ما يختاره أكثر تعبيراً عن تجربته وموقفه ورؤيته؛ ولذلك للمبدع أن يختار ما يريد ما دام اختياره يحقق له هدفه ومراده.

وهناك أمر آخر يستنتج من هذه التعريفات التي تركز على عنصر الاختيار، وهو ضرورة تحقيق الفهم من المتلقي والإفهام من المبدع أو الباث. وهي عملية تغدو محورية وأساسية؛ لأن الاختيار يجب أن لا يلغي شخصية المتلقي؛ لأنها هي التي تعيد قراءة ما قاله المبدع، فالمتلقي يدخل في عملية صراع من أجل فهم النصّ وإفهامه، فإذا كان الاختيار موفقاً فإن عنصر الفهم والإفهام سيتحقق.

إن تحقق عنصر الفهم والإفهام عملية أساسية في الدراسات الأسلوبية، وذلك فيما يتصل بنظرية التأثير والاتصال التي قال بها " Wolfgang Iser "[15]. إذ إنها عملية أساسية تصبح فيها عملية الإبداع القائمة على الاختيار متصلة بالمبدع وبالمتلقي على حدّ سواء؛ لأن نظرية الاستقبال أضحت نظرية مهمة في تأويل النص الأدبي.

تؤكد الأقوال والتعليقات النقدية في التراث البلاغي والنقدي أهمية عنصر الاختيار، ومن ذلك قول أبي هلال العسكري: "وتخيُّر الألفاظِ، وإبدالُ بعضها من بعض يُوجِبُ التئامَ الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزينِ صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظوماً من حروف سهلة المخارج كان أحسن له، وأدعى للقلوب إليه، وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، وأحق بالمقام والحال كان جامعاً للحسن، بارعاً في الفضل؛ وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام..."[16].

تتأسس هذه المقولة على عدة عناصر، أولها: إن عملية الاختيار متصلة باللفظ المفرد وانتظامه في العبارة فيما بعد، وثانيها: إن هذه المقولة تنص على عنصر الاختيار من كونه عنصراً لا ينظر إلى اللفظة المفردة خارجة عن السياق، وإنما داخلة فيه، وثالثها: نصّ هذه العبارة بوضوح على أن الأسلوب المختار يجب أن يكون أليق بموقعه وأحق بالمقام والحال، وهذه القضية تضحي جوهر عنصر الاختيار في عملية الإبداع، إذ إن هناك بعض الباحثين الذين يقولون إن الموقف يتدخل في عملية الاختيار[17]. بيد أن الجاحظ أشار في كتابه " البيان والتبيين" في غير موضع إلى مبدأ

اختيار اللفظ "وأن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج، وجهارة المنطق، وتكميل الحروف، وإقامة الوزن..."[18].

ويقول في موضع آخر: "والعتّابيّ حين زعم أن كلّ من أفهمك حاجته فهو بليغ، لم يعنِ أن كلّ من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه، بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته والمصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد فهمنا عنه، ونحن قد فهمنا معنى كلام النبطي الذي قيل له: لم اشتريت هذه الأتان؟ قال: أركبها وتلد لي، وقد علمنا أن معناه كان صحيحاً"[19].

ويقول في موقع آخر: "فمن زعم أنّ البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب، والإغلاق والإبانة، والملحون، والمعرب، كله سواءً، وكله بياناً..."[20]. نستدل من أقوال الجاحظ السابقة، أنه جعل البلاغة ذات طابع متميز وتحمل وظيفتين: الأولى إفهام الحاجة، والثانية البيان الفصيح، وينبئ حديث الجاحظ هذا بأنه كان يؤمن بمبدأ اختيار اللفظ.

إن التراث النقدي العربي يزخر بالمقولات والنصوص التي تؤكد أهمية عنصر الاختيار، لأنه عنصر يوفر للنصّ التماسك والتناسق والترابط، إذ إن الاختيار العفوي غير المدقق وغير المنتقى بعناية يمكن أن لا يحقق الغاية المنشودة منه، وعلى هذا الأساس تصبح عملية الاختيار عملية جوهرية في تحقيق عنصر الفهم والإفهام، الذي هو لبّ البلاغة القديمة، وجوهر عملية التلقي في الدراسات الحديثة التي تتصل بعلم الأسلوب.

وقد فطن عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية عنصر الاختيار وتفاوت المبدعين في أساليبهم، وكأنه يؤكد أن عملية الاختيار هي عملية فردية، إذ تتفاوت الأساليب بين الناس، فلو كتب نفر من المبدعين في موضوع واحد لوجد المرء هذا التفاوت في الأسلوب، فمنهم من يؤثر المباشر، أو الابتداء بالجملة الخبرية أو الإنشائية، ومنهم من يولع بالتقديم والتأخير، ومنهم من يولع بالصورة وبالخروج على الحدود اللغوية وانتهاك حدود اللغة، يقول عبد القاهر: "فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلماً بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض"[21].

إن نصّ عبد القاهر يوضح تفاوت الأساليب وفق المبدع، وكأنه يعيد إلى الأذهان مقولة الأسلوب هو الرجل، إذ إن لكل إنسان أسلوبه الخاص به، حتى إن بعض المبدعين لهم معجم لغوي ينهلون منه، ويتكرر هذا المعجم في إبداعهم كله، وهذا المعجم يجعلهم يتميزون عن غيرهم، وهذا ما يؤكد تفاوت الأساليب بين المبدعين حتى وإن كتبوا عن الموضوع نفسه، إذ إن كتابتهم ستكون متفاوتة حتى وإن استخدموا الكلمات نفسها.

وقد أشار حازم القرطاجني إلى عملية الاختيار بصورة غير مباشرة، وذلك عندما تحدث عن تفاوت الأساليب عند الشعراء، إذ إنه تحدث عن تمايز الشعراء وقال: "وهذا الامتياز يكون بأحد طريقين: إما بأن يؤثر في شعره أبداً الميل إلى جهة لم يؤثر الناس الميل إليها ولم يأخذوا فيها مأخذه، فيتميز شعره بهذا عن شعرهم، وإما بأن لا يسلك أبداً في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد، ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة، وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى، وكذلك في جهةٍ جهةٍ يأخذ بمذهب شاعرٍ شاعرٍ فتكون طريقته طريقة مركبة، فيتميز كلامه بذلك وتصير له صورة مخصوصة"[22].

يوضح هذا النصّ أهمية التمايز في أساليب الشعراء، إذ إن حازماً يرى أن هناك تمايزاً في الأساليب، وهذا التمايز ربما تحدده ثقافة الشاعر وأدواته ومعرفته، حتى وإن تأثر بغيره من الشعراء، إلا أنّ هذا التأثير لا يلغي خصوصية الأسلوب، وإنما يركز على عنصر التفاوت والتمايز بين الشعراء والمبدعين.

تشير هذه المقولات إلى أهمية عنصر الاختيار في التراث النقدي البلاغي، وهو عنصر نصّ عليه صراحة في بعض النصوص، وألمح إليه إلماحاً في نصوص أخرى. إن إدراك أهمية هذا العنصر داخل في عملية الإبداع والفهم والإفهام والتفاوت بين المبدعين، حتى وإن كتبوا في موضوع واحد، واستخدموا الكلمات نفسها. كما أن بعض النصوص أشارت إلى ارتباط عملية الاختيار بالموقف والمقام، فقد اهتم ابن خلدون "بالتفريق بين التراكيب والأسلوب، وبين الوزن والأسلوب، وبين اللغة والأسلوب، مقرراً أن تلك (أي التراكيب والوزن واللغة) هي علوم خارجه عن

صناعة الشعرية، وهو يرى أن لكل فن أساليب تختص به دون سواه، كما يؤكد على مقام القول، فالمقامات مختلفة ولكل مقام أسلوبه"[23].

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا المقام تدخل بعض النقاد في اختيارات الشاعر، ومن ذلك قول حسان بن ثابت الأنصاري:

لنا الجفناتُ الغُرُّ يَلْمَعنَ بالضُحى   وأسيافُنا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا
ولَدْنا بني العنقاء وابني محرّق   فأكرم بنا خالاً وأكرِمْ بنا ابْنَمَا[24]

فقال النابغة: "أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك"[25].

ومن نماذج هذا النقد ما روي عن كثير حينما سمع عمر بن أبي ربيعة يقول:

قالت لها أختها تعاتبها   لتفسدنّ الطواف في عمر
قومي : تصدي له لأبصره   ثمّ اغمزيه يا أخت في خفر
قالت له : قد غمزته فأبى   ثمّ اسبطرّت تشتدّ في أثري

فقال كثير: أهكذا يقال للمرأة؟ وإنما توصف بأنها مطلوبة ممتنعة[26].

ومن ذلك ما فعله الآمدي في موازنته من تدخل في اختيارات أبي تمام وبخاصة أسلوبه في بناء استعاراته، وهناك أمثلة كثيرة أوردها الآمدي تؤكد بكل وضوح تدخله السافر في الأسلوب الذي قام عليه شعر أبى تمام، وبخاصة في الاستعارات التي أحدثت صدمة للذوق النقدي الذي كان شائعاً في ذلك الوقت، و من ذلك :

يا دهرُ قَوِّمْ مِنْ أخدعيكَ فقدْ   أضججْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ
فضَربْتَ الشتاءَ في أخدَعَيْهِ   ضربةً غادَرَتْهُ عَوْداً رَكُوبا
تروحُ علينا كُلَّ يَوْمٍ وتَغْتَدي   خُطوبٌ كأنَّ الدَّهرَ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ
لَدَى مَلِكٍ من أيكهِ الجُودِ لم يَزَلْ   على كَبِدِ المعروفِ من فعله بَرْدُ
أنزلَتْهُ الأيامُ عن ظهرِها مِنْ   بَعْدِ إثباتِ رجلِهِ في الرِّكابِ[27]

وقد عاب الآمدي هذه الاستعارات على أبي تمام؛ لأنها استعارات خالفت الذوق النقدي أو العرف النقدي الذي كان على الشاعر ألا ينتهكه أو يتجاوزه، وذلك أن هناك حدوداً لا ينبغي للشاعر أن يتعداها وهي حدود عمود الشعر، ولذلك يقول الآمدي: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس [هو] له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"[28].

وفي ضوء هذه النصوص النقدية تبرز مسألة التفات النقاد العرب القدماء إلى قضية الاختيار على أنها عملية مهمة من جانب المبدع، ومن جانب الناقد على حدّ سواء. ولكن بعض النقاد كانوا يرون الاختيار عملية تخص المبدع مع مراعاة أحوال القراء والسامعين؛ لأن هذا يعدّ عنصراً أساسياً من عناصر تعريفات البلاغة عند القدماء.

2- الاختيار في الدراسات الأسلوبية الحديثة :

يكاد يكون تعريف الأسلوب بأنه اختيار من التعريفات الشائعة والمعروفة في الدراسات النقدية الحديثة. إذ إن معالجة الأسلوب على أنه اختيار احتلت مساحات واسعة من مناقشات الدراسة الأسلوبية. وقد شاع في الدراسة الأسلوبية أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة، له أن يستخدمها للتعبير عن حالة واحدة أو موقف معين، وهذا يعني أن للمبدع الحرية في اختيار ما يريد ما دام ما يختار يخدم رؤيته وتصوره وموقفه. ولكن هذا الأمر لم يبقَ مجرد عموميات، وإنما بدت هناك تحديدات لعملية الاختيار في الدراسات الأسلوبية، وقد ميزت خمسة مستويات للاختيار هي:

1-اختيار الغرض من الحديث، وفيه يريد المتكلم-بناء على أسس محددة- الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث، مثل: الإبلاغ، الدعوة، الإقناع، اكتساب معلومات معينة، ويمكن أن يكون الهدف من النصوص الأدبية أغراضاً جمالية.

2-اختيار موضوع الحديث: وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، وبناء على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة،

فلو أراد مثلاً الإخبار عن حصان، فيمكنه أن يختار حصان- جواد- فرس...الخ. ولكن لا يمكنه اختيار بقرة أو حمار مثلاً.

3-اختيار الرمز اللغوي : يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات- لغة معينة أو لهجة ما، وهذا الاختيار هام جداً في النصوص الأدبية، حيث تحدث إضافات بلغات أو لهجات أجنبية.

4- الاختيار النحوي: ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية مثلاً: جملة استفهامية أو جملة خبرية.

5-الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلالياً [29].

وعلى الرغم من هذه التحديدات التي تحاول أن تبرز مستويات الأسلوب، إلا أن هناك إشكالية تظل تواجه تعريف الأسلوب من كونه اختياراً، والمشكلة الأولى: هل المبدع يكون حراً فيما يختار غير مقيد بضوابط، أو قواعد يحتكم إليها؟ أمّا المشكلة الثانية فهي: هل يكون كل اختيار يقوم به المبدع أسلوباً ؟ وعلى هذا الأساس برزت ضرورة أساسية للتمييز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بالموقف أو بالمقام "Context of Situation"، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة. والنوع الأول اختيار نفعي "Pragmatic - Selection"، ربما يؤثر فيه المنشئ كلمة أو عبارة على أخرى، لأنها أكثر مطابقة- في رأيه- للحقيقة، أو لأنه- على عكس ذلك- يريد أن يضلل سامعه، أو يتفادى الاصطدام بحساسيته تجاه عبارة أو كلمة معينة [30].

إن ما يعرف بالاختيار النفعي قضية قريبة فيما شاع في النقد العربي القديم بموافقة الكلام لمقتضى الحال، التي تتطلب مراعاة المواقف والحالة التي يكون عليها المتلقي، فعلى المبدع أن يكون واعياً لمكانة المخاطب، حتى يكون مقنعاً ومؤثراً فيما يقول، وهذه القضية ربطت اختيار الأسلوب بالموقف الذي يتقنه المبدع أو المتكلم .

أما قضية الاختيار النحوي فهي قضية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإمكانات النحوية وقواعد اللغة بمفهومها الشامل: الصوتية، والصرفية، والدلالية، ونظم الجملة، ويكون هذا الأمر حين يفضل المبدع أسلوباً على أسلوب، فتارة يستخدم التقديم والتأخير

ويؤخر ما حقه التقديم ما دام يرى أن هذا الأسلوب أكثر تحقيقاً للفائدة التي يتوخاها من عمله الأدبي، وهو عمل يريد منه المبدع أن يكون مؤثراً وفاعلاً لينقل الشحن العاطفي للغة النصّ إلى المتلقي أيضاً.

وحقيقة الأمر فإن هناك تداخلاً واضحاً بين هذين النوعين من الاختيار، إذ لا يمكن أن يكون الاختيار النفعي خالياً من النحو، ولا يمكن أن يكون الاختيار النحوي بعيداً عن الاختيار النفعي، لأن كلا الاختيارين متداخلان بشكل واضح، إذ لا يمكن عزل البناء النحوي عن البناء النفعي؛ لأنهما متلازمان، وكلاهما يكمل الآخر ويوضحه ويبرزه، فمثلاً لا يجوز أن تقول: إن التقديم في قوله تعالى ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ ﴾ أو ﴿ وَمَن يُضْلِلِ ٱللَّهُ فَمَا لَهُۥ مِنْ هَادٍ ﴾ أو ﴿ فَأَمَّا ٱلْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ۝ وَأَمَّا ٱلسَّآئِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴾، وغيرها كثير، من قبيل الاختيار النحوي، وإنما يجب ربط ذلك بالموقف والمقام الذي هو الاختيار النفعي أو العملي [31].

لا مندوحة أن الاختيار يحتكم إلى عنصرين: الأول ذاتي، والثاني موضوعي، وهذا يستنتج من قول أحمد حسن الزيات، عندما يعرف الأسلوب بأنه "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، وهذه الطريقة فضلاً عن اختلافها في الكتاب والشعراء، تختلف في الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه، والموضوع الذي يكتبه، والشخص الذي يتكلم بلسانه، أو يتكلم عنه" [32].

يبرز من خلال هذه المناقشات أن عملية الاختيار تصبح عملية أساسية مهما اختلفت تأويلات النقاد ومواقفهم منها، لأنهم يجمعون في النهاية على أهمية الاختيار في الدراسات الأسلوبية. وقد تجلى هذا الأمر بصورة واضحة عند جاكوبسون عندما عرف الوظيفة الشعرية بأنها إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة [33]. أو ما أصبح يعرف بمحور الاستبدال ومحور التركيب.

وتبرز هذه العملية أهمية عنصر الاختيار الذي يقابل محور الاستبدال، فمثلاً إذا أراد كاتب أن يصور انقضاء الزمن يقول:

انقضى

انصرم

تجرم

مضى

فات

ذهب

انقطع ...... الزمن

محور الاستبدال ←

.... محور التركيب

ومما تجدر الإشارة إليه أن اختيار كلمة واحدة لوصف الحالة نفسها ترتبط ارتباطاً كبيراً بظاهرة الترادف، وهي ظاهرة متفشية للكلمة في اللغة العربية بشكل كبير، إذ إن أمام المبدع كلمات كثيرة يمكن أن يستخدم منها ما يريد، لكنَ انتقاءه للكلمة دون غيرها يبرز إيحاء الكلمة وظلالها الخاص بها، فهناك فروق وإيحاءات تحملها كل كلمة عن الكلمة الأخرى التي ترادفها، ومن الأمثلة على ذلك قول سلامة ابن جندل:

أوْدَى الشبابُ حميداً ذو التَّعاجيبِ	أودى، وذلك شأو غيرُ مطلوبِ
وَلى حَثيثاً، وهذا الشيبُ يطلبُهُ	لو كان يُدركه ركضُ اليعاقيبِ
أوْدَى الشبابُ الذي مجدٌ عواقبُهُ	فيه نلَذُّ ولا لذّات للشيبِ[34]

الكلمة المحورية في هذه الكلمات هي كلمة "أودى" التي كررها الشاعر ثلاث مرات، فلماذا اختار الشاعر هذه الكلمة دون غيرها مع أن اللغة تتيح له إمكانيات كثيرة للاختيار؟ يبدو أن الشاعر يرى أن هذه الكلمة هي الأقدر على التعبير عن تجربته ورؤيته، فاختيار الشاعر كلمة دون غيرها له دلالة أكيدة على أهمية هذه الكلمة.

لقد كان بمقدور سلامة بن جندل أن ينتقي كلمات أخرى مرادفة لكلمة "أودى" التي جعلها الكلمة المحورية في الأبيات، لكنه آثر كلمة "أودى"؛ لأن وقع هذه الكلمة ربما يكون أكثر من الكلمات الأخرى المرادفة لها، ولذلك تصبح كلمة "أودى" هي كلمة مختارة ومنتقاة من بين مرادفاتها؛ لأن الشاعر يختار بطريقة واعية الكلمة الأكثر قدرة على التعبير عن تجربته.

ومن ذلك أيضاً قول الخنساء في أخيها "صخر":

وإنّ صخراً لوالينا وسيدُنا	وإنّ صخراً إذا نشتو لنحارُ
وإنّ صخراً لمقدامٌ إذا ركبوا	وإنّ صخراً إذا جاعوا لعقّارُ
وإنّ صخراً لتأتمُ الهداة بهِ	كأنه علمٌ في رأسه نارُ[35]

لقد اختارت الخنساء في هذه الأبيات "إن صخراً"؛ لأنها الأقدر على التعبير عن الموقف الشعوري والانفعالي، فالشاعرة استخدمت التكرار لتعبر عن موقفها إزاء موت أخيها.

ومن ذلك قول محمود درويش:

فيا وطن الأنبياء ... تكامل

ويا وطن الزارعين ... تكامل

ويا وطن الشهداء ... تكامل

ويا وطن الضائعين ... تكامل[36].

نلاحظ أن هذا التكرار لم يكن اختياراً عشوائياً عند محمود درويش، بل هو اختيار وانتقاء ينبعث في النص الشاعري ليملأه بالدلالة والقوة... وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة[37]، التي تم اختيارها وانتقاؤها من الشاعر.

ومن ذلك قول إبراهيم نصر الله:

يا أبي

بعد سبعٍ وعشرينَ من سنواتِ الدماءْ

بعد سبعٍ وعشرينَ أنشودةً

بعد أن كبرَ العمر فيَّ [38].

ومهما يكن، فإن الأسلوب يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدمته "ومن عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها. إن الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة -باستخدامه إياها- مجالاً واسعاً، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها، فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين، وتفرض نفسها عليهم"[39].

وهكذا تبدو قضية الاختيار قضية واعية، إذ إن هناك أدلة كافية تشير إلى وعي الشاعر وهو يختار كلماته وعباراته وتراكيبه بعناية فائقة، وعلى هذا فإن الأسلوب كاختيار من بين إمكانات لغوية متعددة لا يعني حرية خرقاء، وإنما هو انتخاب واعٍ في إطار قد حدد بوضوح بقرارات مسبقة[40]، وليس أدل على ذلك من الدراسة التي قام بها مصطفى سويف في كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" [41]. إذ أبرزت مسودات الشعراء الاختيارات والتغييرات التي لا تطرأ على الكلمة المفردة فحسب، وإنما على التراكيب والعبارات، وما يختاره الشاعر من تقديم بيت على بيت أو أبيات...الخ، إذ إن هذه المسوّدات تؤكد أنّ عملية الاختيار عملية واعية وليست عملية عفوية دون قصد أو عمد.

ومن الأمثلة التي تدلل على قصدية الشاعر من اختياره، اختيار السياب لكلمة "خطية"، وهي كلمة عامية في اللهجة العراقية تدلل على الإشفاق، يقول السياب في قصيدته "غريب على الخليج":

ما زلتُ أضربُ مُتربَ القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبيّة

متخافق الأطمار أبسط بالسؤال يداً نديّة

صفراءَ من ذلٍّ وحُمّى، ذلّ شحّاذٍ غريبِ

بين العيون الأجنبية،

بين احتقار، وانتهار، وازورار أو "خطيّة"

والموت أهون من خطية

من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبية

قطراتِ ماءٍ ... معدنية

فلتنطفي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا ... نقود

يا ريح، يا إبراً تخيط لي الشراع ... متى أعود

إلى العراق؟ متى أعود؟ [42].

لقد اختار الشاعر كلمة "خطية" دون غيرها مع أن بإمكانه أن يختار كلمة من اللغة الفصيحة، لكن الشاعر وضع كلمة عامية ضمن سياق شعري فصيح، وهذا يعني أن كلمة "خطية" تصبح في إطار هذا السياق كلمة غريبة، وسر غرابتها كامن في أنها تسربت من اللغة العامية إلى نسيج شعري فصيح، ولا تبدو هذه الكلمة المستوحاة من اللغة العامية نشازاً إطلاقاً، ذلك لأن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر قد استدعت منه أن يستخدمها، فجاءت الكلمة لبنة أساسية من لبنات السياق الذي وردت فيه.

ويبدو أن كلمة "خطية" استطاعت أن تتفاعل مع السياق الذي وردت فيه، وذلك لقدرتها على استيعاب الموقف المأساوي الذي عاشه السياب بين أنياب الجوع والمرض، ولذلك تنتفي الغرابة إذا ما عرف القارئ السر الكامن وراء اختيار الشاعر لكلمة عامية، وهي كلمة تشيع إيحاء بالمأساة والمعاناة التي كان يعاني منها. فاللغة تقدم إمكانات وبدائل هائلة للمبدع لكنه يختار ما يريد بوعي وبقرار مسبق، ولذلك تسربت كلمة "خطية" إلى هذا السياق لتكشف بما تثيره من دلالات وإيحاءات وافرة تنسجم مع دلالات النص ومع رؤية الشاعر في آن واحد.

وهناك اختيارات كثيرة على شاكلة اختيارات السياب، كقول فـاضل العـزاوي في قصيدته الطويلة "الصحراء":

هلهولة !! للصحراء الوثنية

هلهولة !! للريح على الأسوار

هلهولة !! للعربي الواقف في المنفى

هلهولة !! [43].

فالشاعر قد اختار كلمة عامية "هلهولة"، وذلك من أجل خلق صدى اتصالي مع جمهور المستمعين، ومع الوضع العربي الراهن.

وكذلك كقول نواف نصار في قصيدته "أحوال الفقراء":

بالأمس زارنا غني من الرجال معتبر

قد تاب عن ذنوبه وللجياع قد نذر

عجلاً سميناً مشبعاً بين المواشي قد نذر

لمن عليه حرمت ريح اللحوم "والزفر"

لما رأى وجوههم من رعبه العجل فر [44].

نلاحظ أن الشاعر نصار قد اختار "الزفر" وهي لفظة عامية لتدل علـى الإمعـان ضمن السياق الفصيح، وآثر استخدام اللفظة العامية "الزفـر" لتـدل علـى الإمعـان في الحرمان بالنسبة للفقراء.

ولو أخذنا مثلاً على أهمية الاختيار من قصيدة محمود درويش في قوله :

عيونك شوكةٌ في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدُها

أعزَّ عليَّ من روحي ...

فإن من حقنا أن نتساءل عـن سـبب اختيـار الشـاعر لكلمـات مثـل "عيونـك، والقلب، وتوجعني وأعبدها".

فلماذا لم يقل مثلاً خدودك بدلاً من عيونك ؟ وفي الكفِّ بدلاً من القلـب ؟ وهو لو فعل ذلك لاستقام الوزن ؟ ولكن الأمر ينصرف إلى أكثر من إقامه الوزن، إنه يتعلق بالدلالة، دلالة الاختيار ! فحين توجع العيـون يكـون وقـع الألم أشـد، فالعيون هي الأجزاء المهمة في الإنسان، بها تتمّ الرؤيا، ومن خلالها يمكن التعـرّف على الإنسان، ولها من الأهمية ما ليس للخـدود مثـلاً مـن حيـث بعدهـا المـادي والمعنوي. ثم لماذا جعل العيون شوكة؟ ألأنه يريد أن يعبر عن شـدة الألم في وقـع الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين على نفسه ؟ ثم لماذا جعل الشوكة في القلب وليس في الكف ؟ هل كان وقع تعبير درويش عن مصيبته في محبوبته (وطنه) بـأن جعـل الشوكة في القلب أشّد من وجعها لو جعلها في اليد ؟ أقول : نعم إن كون الشوكة في القلب أشد إيلاماً وتعقيداً من جعلها في الكف، وآية ذلك أن بالإمكان إخـراج الشوكة من كف الإنسان، ولكن قد يكون من الصعب إن لم نقل إنه من المستحيل إخراجها من قلب الإنسان، لأنها عندئذ تحتاج إلى عمليات معقدة، وربما لا يشـفى القلب جرّاء تلك العمليـات. إن الاختيـار هنـا لـه غـرض دلالي يتعـدى التعبـير السطحي عن الألم إلى التعبير العميق، وكـأن إصابـة درويـش في قلبـه أخطـر مـن إصابته في كفه، وكذلك مصابنا في هذا الوطن الذي يحتله أعداؤنا ولا نسـتطيع أن نفعل شيئاً لإنقاذة ..

ولعل تعلق درويش في الوطن المصاب رغم ما يسببه له مـن متـاعب وأوجـاع، هو الذي أملى عليه أن يختار :

توجعني وأعبدها

فمن المفترض أن نبتعد عن كل مـا يوجعنـا، ولكننـا حـين نتعلـق بـهذا الـذي يوجعنا بل ونعبده، فإن الأمر يكون على مستوى من الأهميـة لنـا، كـأن يكـون هـذا

الشيء وطناً مفقوداً. أما تقديم (الحاضر) وهو المفعول به على (الغد) وهو الفاعل فربما بدا في بنيته النحوية تقديماً لإقامة الوزن الشعري، ولكن المدقق في الأشطر الشعرية يدرك أن الأمل بالمستقبل وسوء الحاضر هو الذي جعله يؤخر ويقدم، وكل ذلك لدلالة معنوية ونفسية واضحة في الاختيار.

أما النموذج الآخر الذي نأخذه على إمكانات الاختيار فهو قول الشاعر اليمني عبد الله البردوني: -

الدُّجي يهمي وهذا الحزن يهمي ... مطراً من سهده، يظمى ويُظمي

يتعبُ الليلُ نزيفاً ... وعلى ... رغمه يَدْمى، وينجرُّ ويُدمي

يرتدي أشلاءه ويمشي على ... مقلتيه حافياً يهذي ويومي

فما الذي يجعل الشاعر يختار التعب، والمشي، والهذيان، والارتداء، والإيماء، والارتخاء ليسندها إلى الليل، وهي مما يسند إلى العاقل. ثم أتراه يحدث لنا تلك الشعرية لو أسند هذه الأشياء إلى الإنسان، وهي مما يسند إليه ؟ أم أن قيامة بهذا الاختيار في إسناد ما يعقل إلى مالا يعقل هو الذي أحدث تلك الشعرية الجميلة، لأنه أراد أن يعبّر عن حالة نفسية غريبة يختلط فيها داخل الشاعر وخارجه ليجسدّ الضياع الذي يستشعره[45] .

إن الاختيار هنا جزء من بنية دلالية ، وهو اختيار مدقق ومبدع؛ لأنه يعبّر عن تجربة خاصة في رؤيته لمستقبل اليمن المظلم في الفترة التي قال فيها قصيدته.

وهكذا فإن الاختيار يشكل مسحة أسلوبيّة بارزة في الإبداع، وهي مسحة يمكن فحصها والتأكد من أهميتها، من خلال إبدال كلمة بأخرى أي اختيار يكون أشد وقعاً في التعبيرعن الفكرة، والاختيار أولاً وأخيراً مرتبط بالدلالة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها، وقد تكون هذه الدلالة مرتبطة بالمعنى المركزي الذي أراد الشاعر أن يعبّر عنه.

ومما يندرج أيضاً تحت الاختيار تلك الصور الفنية التي يختارها الشاعر ليصدم

ذوق القارئ، أو المتلقي، فكما صدم أبو تمام في استعاراته الجريئة الذوق النقدي الذي كان شائعاً في عصره، فإن بعض الشعراء المحدثين استخدموا بعض التراكيب والعبارات التي تمثل انتهاكات للعرف والنظام اللغوي، ومن الأمثلة على ذلك قول محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدة له بعنوان "أجلس كي أنتظر":

أجلس في منتصف الليل

كي أنتظرك

ينهرني الحارس

يهوي فوقي سوط الإشفاق

أعدو خلف الأنهار المنتحبة

أدخل وحدي نصف القمر المظلم

تبلغني في منفاي رسالة

يبعثها الصيفُ القادمُ

يتساقط منها ثلج أسود[46]

إن الاختيار المدهش والغريب في هذه المقطوعة الشعرية متمثل في قول الشاعر: "يتساقط منها ثلج أسود"، إذ إن الشاعر يسعى إلى تقديم دوال لونية بتوظيف جديد غير معهود ومألوف من قبل، وهذه الدوال اللونية تكشف عن قتامة الرؤية، فالثلج لا يمكن أن يكون أسود اللون ولم يكن هكذا. ولكن هل يمكن أن يعدّ هذا الأمر خطأ، أو تضليلاً أراده الشاعر؟ إن الذي يقرأ هذه القصيدة تستوقفه عبارة "يتساقط منها ثلج أسود" أكثر من غيرها، وتلح عليه وتدخله في متاهة التساؤلات والألغاز، إذ ليس هناك من رابط بين الثلج واللون الأسود، فالصفات التي يمكن أن يمنحها المعجم المألوف للثلج ربما تكون البياض والنقاء والبرودة والصفاء وغير ذلك، لكن الشاعر وسع في العلاقات الاستبدالية وأعطى الثلج صفة جديدة.

يبدو أن الجو العام للنص والموقف الذي يعيشه الشاعر من وحدة وضياع وانتظار قد جعله يختار تركيباً جديداً غير مألوف، وإن التركيب غير المألوف يعكس

حالة نفسية وموقفاً شعورياً يكشف عن المعاناة التي يعانيها الشاعر، إذ إن الاختيار عملية مقصودة من الشاعر يثير من خلالها وعي المتلقي، ويستفزه ليجعله أكثر فاعلية معه، ولذلك لا بدّ أن تكون عملية الاختيار عملية واعية وليست عملية عفوية.

ومن ذلك أيضاً قول الكاتب الروائي أفنان القاسم في روايته "باريس" : "فتحت زجاجة نبيذ، وأخذت من فمها جرعة مُرة، رغبت في الضحك الأسود، لأني سأنقذ باريس من الموت" [47].

ومهما يكن، فإذا كان الاختيار عملية لا شعورية فإن هذا يعني أن هناك قصدية واضحة يعمد إليها المبدع. ومن الأمثلة التي تبدو فيها قضية الاختيار بارزة بشكل لافت للنظر اختيار الروائي تيسير سبول عنوان روايته على النحو الآتي: "أنت منذ اليوم" [48]. فهذا العنوان منتقى ومختار بعناية وبوعي، وتصل درجة الوعي ذروتها عندما قصد المؤلف أن يجعل عنوان روايته مفتوحاً لتأويلات القارئ وذكائه، وكذلك رواية عبد الرحمن منيف "شرق المتوسط" [49]، فالكاتب لم يحدد الدولة في عنوانه، فقد جعله مفتوحاً للتأويل.

إن هذه العنوانات تشير إلى أن الكاتب جعل للقارئ فرصة إكمال العنوان، وذلك عندما يأتي دور القارئ، فربما يعمد بعض القراء إلى القول مثلاً في رواية تيسير سبول: أنت منذ اليوم يا وطني، أو أي شيء آخر يمكن أن يأتي به دارس من الدارسين لهذه الرواية، وعلى شاكلتها رواية عبد الرحمن منيف.

إن لجوء الكاتب إلى الحذف عملية مختارة ومقصودة، وله الحق في أن يلجأ إلى هذه القصدية ما دام يرى أن ذلك يحقق لعمله فنية راقية.

وهذا يقود إلى مناقشة عملية الاختيار من كونها قصدية أم عفوية. لا شكّ أن هناك اختيارات يعمد إليها بعض المبدعين وتكون مقصودة، إذ إن كاتبها يتغيا من ورائها هدفاً ما، إما لإقناع القارئ أو للتأثير به شعورياً وانفعالياً، وإما أن يكون ذلك عائداً إلى توهيم القارئ أو اللجوء إلى اللامباشرة في الحديث عن الهدف أو الغاية المنشودة من العمل الأدبي.

وعلى هذا الأساس ينبغي على المرء ألا يغفل دور الاختيارات غير الواعية أو

العفوية، إذ إنه لا يمكن أن تكون كل الاختيارات واعية ومقصودة، بل هناك اختيارات عفوية تتسرب إلى العمل الأدبي. ولذلك يغدو التمييز بين الاختيار الواعي والعفوي أمراً ضرورياً. فكلنا يعرف بتجربته الخاصة أن هناك اختيارات لا شعورية تأتينا بطريقة عفوية غريزية للوهلة الأولى وبشكل آلي تقريباً، بينما هناك اختيارات أخرى مدبرة ومقصودة نتردد في القيام بها ونصحح ما انتهينا إليه منها، ونتأمل الكلمة أو العبارة الملائمة حتى نعثر منها على الشكل المناسب [50].

فلقد ربط بعض الباحثين بين فكرة الاختيارات الأسلوبية والنحو التوليدي التحويلي الذي يقوم على بناء مجموعة من الجمل المختلفة اعتماداً على الجمل البسيطة، ومن هذه الجمل يختار المؤلف ما يوافقه، وبناءً على ذلك فقد تم تحديد الأسلوب عند بعض الدارسين بأنه " نتيجة لاختيار المؤلف من مختلف التحولات الاختيارية الممكنة " [51].

تتولد كثير من التراكيب التي تعني الشيء نفسه نتيجة للنحو التوليدي، وهذا بدوره يمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية والأسلوب- طبقاً لذلك- يولد نتيجة لانتقاء المؤلف من بين إمكانات اللغة الاختيارية التي تقوم بينها علاقة التبادل، مما يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي إلى اللغة نفسها، عندما تؤدي جميعها المحتوى الإعلامي ذاته، وبأشكال مختلفة [52].

لقد وجد صلاح فضل مسوغاً لربط مفهوم الأسلوب بالنحو التوليدي التحويلي لظاهرة الاختيار- بنظرية التوصيل "على اعتبار أن النظام اللغوي يتيح للمتكلم فرصاً عديدة، وإمكانات مختلفة للتعبير عن واقع محدد، مع ملاحظة مدى ما يتمتع به الكاتب من حرية حقيقية في اختياراته، إذ إن عمليات الاختيار محكومة بالظروف المختلفة التي يمكن تفسيرها بدورها على أنها اختيار يتم على مستوى أعلى" [53].

ومهما يكن، فإن تحديد الأسلوب على أنه اختيار، محور أساسي من محاور الدراسات الأسلوبية، التي قدمت الأسلوب على أنه متصل بوعي المبدع وبذاتيته التي تميزه عن الذوات الأخرى. فتفاوت الأسلوب ربما يكون قائماً على طبيعة الاختيار الذي يعدّ عنصراً أساسياً من عناصر عملية الإبداع.

ثانياً : الانزياح* :

يكاد الإجماع ينعقد على أنّ الانزياح : خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلّم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة [54].

وربما اتخذ ذلك الخروج أشكالاً مختلفة، فقد يكون خرقاً للقواعد حيناً، أو استخداماً لما ندر من الصيغ كما يرى ريفاتير، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصّة. وقد يكون مخالفة بين النص والمعيار النحوي العام للغة. وقد يكون انتقالاً مفاجئاً للمعنى. وقد يكون انحراف الكلام عن نسقه المثالي المشهور [55].

ويوضح منذر عياشي مفهوم الانزياح من خلال توضيح العلاقة بين اللغة المعيار والأسلوب الانزياح، يقول : " ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة. ذلك لأنّ اللغة نظام، وإنّ تقيّد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معياراً، ويعطيه مصداقيّة الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله. أمّا الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين : إنه إما خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالين، كما يمكن أن نلاحظ، وكأنه كسر للمعيار. غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي [56].

والانزياح عند صلاح فضل هو الانتقال المفاجئ للمعنى : فقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أنّ وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية. وهي صحيحة إلى حد كبير : فالنثر ينقل أفكاراً والشعر يولّد عواطف ومشاعر وأحاسيس. فعندما نقول عن القمر: " الكوكب الذي يدور حول الأرض"، ويقول عنه الشاعر "المنجل الذهبي"، فكلانا يشير إلى نفس الشيء، ولكن التعبيرين يختلفان في الدلالة عليه، ويثيران طرقاً مختلفة في الوعي به، فلو فهمنا من كلمة المعنى الشيء نفسه، فإن

العبارتين لهما إذن نفس المعنى، أما لو فهمنا عنه كيفية فهم الشيء لاختلف معنى العبارتين وكان من حقنا أن نقول بوجود معنى نثري وآخر شعري [57].

والانزياح عند يُمنى العيد هو الانحراف باتجاه الاختلاف. مثلاً تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبّر عنها وإن كانت تبقى تحيل عليها. إنّ الإشارة اللغوية "حمامة " تنحرف دلالياً عن الموجود الذي هو الحمامة لتعبّر عن السّلام، وإن كانت هذه الإشارة "الكلمة " تحيل على الحمامة [58].

ولأهمية الانزياح كظاهرة أسلوبية فإنّ بعض الباحثين رأى انّ الأسلوب في أي نص أدبي انحراف / انزياح عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقيّاً [59]. وبذلك يمكن أن نعد تعبير أحد الشاعرين نموذجاً معيارياً، والآخر انزياحاً عنه.

الاختلاف في المصطلح :

يطالعنا الأسلوبيون بتسميات مختلفة، ومصطلحات متعددة للانزياح، وهذا الاختلاف ناتج عن الاختلاف في مفهوم المصطلح نفسه، فهو الانزياح أو التجاوز عند فاليري "Valery"، والانحراف عند سبيتزر، والانتهاك عند كوهن "Cohen"، واللحن أو خرق السنن عند تودوروف، والعصيان عند أراغون "Aragon"، والتحريف عند جماعة مو، والشناعة عند بارت، والمخالفة عند ثيري "Thiry"، والاختلال عند وارين وويليك، والإطاحة عند باتيار "Paytard"، وخيبة الانتظار عند جاكوبسون [60].

وفي الوقت الذي يتخذ فيه سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية ، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاّقة لدى الأدب، نجد تودوروف ينظر للأسلوب اعتماداً على مبدأ الانزياح فيعرّفه على أنه لحن مبرّر [61].

ويرى عدنان بن ذريل أنّ هذه المسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد، وأطلق عليها : عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها [62].

الانزياح عند علماء العربية القدامى:

عرّف علماء العربية الانزياح في ظل المعنى المفهومي للعدول والتوسع والاتساع. ففي النحو نجد العدول متمثلاً في التقديم والتأخير والحذف .... ونجده في الصرف بخطاب المذكر بما يخاطب به المؤنث أو العكس، أو مخاطبة المفرد بما يخاطب به الجمع .... وفي البلاغة نجده في البديع والبيان والمعاني.

وما حديث النحاة عن إنابة المشتق عن مشتق آخر، كإنابة الصفة المشبّهة عن اسم المفعول، كقولنا : جريح بمعنى مجروح، وإنابة الحرف عن الحرف إلا مما يعد من قبيل العدول، يقول الهروي :"كما قد جاءت (ما) في موضع (مَنْ) في أماكن، منه ما حكى أبو زيد: "سبحان ما سخركنّ لنا " و"سبحان ما سبّح الرعد بحمده "، وأشباه ذلك"[63] .

وعقد ابن جني فصلاً في الخصائص سمّاه : باب شجاعة العربية، تحدّث فيه عن العدول في الحذف، والتقديم والتأخير، وما إلى ذلك ، يقول : " إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي : الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[64] .

وأورد المرادي مصطلح العدول في " الجنى الداني" [65]، وصرّح به الجرجاني في" دلائل الإعجاز"، يقول: "وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية " [66]. وكذلك تحدث ابن رشيق عن الاتساع في كتابه "العمدة"[67].

ولعل حديث الجرجاني عن فاعلية الاستعارة المفيدة كان قريباً من مصطلح الانزياح الأسلوبي في الدراسات الأسلوبية المعاصرة وذلك عندما يقول : "أنها تعطيل الكثير من المعاني من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر ... فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات

على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتناها إلا الظنون" [68] .

وقد ورد التوسع عند ابن الأثير على ضربين، أحدهما يرد على وجه الإضافة، والآخر يرد على غير وجه الإضافة [69] .

وورد عند ابن رشد مصطلحات الإدارة والاستدلال والتغيير [70]، وهي مصطلحات تعادل الانزياح الأسلوبي .

وترتبط مصطلحات التوسع والاتساع والتغيير والاستدلال ارتباطاً وثيقاً بالتشخيص الذي هو صورة من صور الخروج عن المألوف، وانتظار اللامنتظر، وتوقع اللامتوقع، وهو ضرب من ضروب الانزياح الأسلوبي ... ومن هذا المنطلق فقد تمثل هذا الانزياح في كثير من نماذج الشعر العربي القديم والحديث ، فمن ذلك: مخاطبة الطلل، والناقة، والليل، والغراب، والحمام، والمكان، والريح، والقلب ...الخ.

والالتفات عند السيوطي أن تخاطب الشاهد، ثم تحوّل الخطاب إلى الغائب، أو تخاطب الغائب ثم تحوّله إلى الشاهد [71] . وبناء على ذلك فإنّ مصطلح العدول ومفهومه ليس جديداً في العربية ولا طارئاً على فنونها، غير أنّ الأسلوبيين يجعلون الانزياح بمفهومه المعاصر خروجاً عن المألوف بدرجة أشدّ بكثير مما عرفه القدماء، حتى تصل العلاقة بين المعدول والمعدول عنه إلى درجة خفيفة جداً.

طبيعة الانزياح وأهميته والهدف منه:

معلوم أن لغتنا العربية معيارية في معظم قواعد بنائها وصياغة جملها ، فمستويات اللغة تبدأ من الأصوات لتشكل الكلمات، والكلمات تتناسق لتشكل الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية. وتتضام الجمل لتشكّل الفقرات، ومن الفقرات تتشكل النصوص. وكل هذا يسير وفق أنظمة لغوية وقوانين لا يخرج الكاتب عنها إلا ضمن معايير استثنائية محددة، وبشروط معروفة يجب أن يلتزم بها، فإذا خرج عن المألوف فقد انزاح وحاد عن السمت المتعارف عليه، ولذلك نرى أن الشعراء يحيدون عن سمت العربية أكثرمن الكتاب، وذلك طلباً لاستقامة الوزن والقافية، ولتأدية معانٍ

دلالية تكون أعمق وأبلغ وأشد تأثيراً على النفوس في حالة الخروج على قواعد اللغة وضوابطها، ولذلك كانت الضرورات الشعرية. بل إن الشاعر، ولاسيما الشاعر الحديث، يخرج كثيراً عما أبيح له في الضرورات معتمداً على مقولة "يحق للشاعر ما لا يحق لغيره"، بل ويبحث عن معان جديدة يرى أن تحقيقها بالطرق المألوفة في صياغة الجمل والتراكيب أمر غير ممكن، فكان عليه أن ينزاح لتحقيق ما يصبو إليه، وشد انتباه السامع أو القارئ. وعليه فإن عملية الانزياح تؤثر في القائل والنص والمخاطب جميعاً، ولذلك فإن اللغة الشعرية لا تخضع للمعاني المعجمية بقدر ما تخضع للمعاني الإيحائية التي هي في نفس الشاعر، التي تخدم من خلالها الرّسالة التي كتبت من أجلها.

ولو لم يكن المعيار لما كان الانزياح عند الأسلوبيين، ولما عدوا الانزياح هو الأسلوب نفسه، "والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين : الأول : مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني : مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها" [72].

وإذا كان علم اللغة عند سوسير قد ركّز تركيزاً كبيراً على النظام الموضوعي المجرّد، أي على اللغة، فإنّ الأسلوبية عند بالي استهدفت كل الطرق التي يتحوّل بها هذا النظام الموضوعي إلى كلام إنساني حي، يعبر به المتكلم في مناسبة خاصة. وقد ذهب إلى أن كل تلك الخصائص الحية للغة إنما هي انزياحات عن النموذج المعياري، واستخدم في بادئ الأمر كلمة العاطفي لوصف تلك الانزياحات، لكن ثبت له في ما بعد أنّ هذا المصطلح ضيّق للغاية، فراح يتحدّث عن الخصائص العاطفية والتعبيرية للغة [73].

فالانزياح، إذن، جاء لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة ، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي.

ومن غايات الانزياح لفت الانتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد، والحرص على عدم تسرب الملل إليه، ومن هنا يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ. فالكتابة الفنية " تتطلب من الكاتب أن

يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة " [74].

ومن الأهداف التي يسعى الكاتب لتحقيقها عند لجوئه إلى الانزياح البعد الجمالي في الأدب الذي قد لا يتحقق إلا عن طريق الانزياح، ومن ذلك الضرورات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر.

والواقع أن محاولة تصوّر الأسلوب كانزياح عن قاعدة خارجة عن النص، وابتعاد متعمد من المؤلف لتحقيق أغراض جمالية هو أمر مقبول، ولا يمكن إنكار حقيقة أن هذا التصوّر يساعدنا على شرح كثير من الظواهر اللافتة للنظر في النصوص الأدبية، ولعل هذا يتضح أكثر في الحالات التي يرتطم فيها المؤلف بجدار الاستعمال اللغوي العادي، ويخرج عليه، تلك الحالات التي كانت تعد منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة أو الضرورة الشعرية التي يستبيحها لنفسه الشاعر الكبير، وهو على ثقة من أنها لن تعد عجزاً أو قصوراً، بل استثماراً مشروعاً لإمكانيات خارجة عن نطاق التعبير العادي المألوف، وتفجير لدرجة عليا من الشعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر [75].

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الفكرة، أقصد الهدف الجمالي للانزياح، قد وردت عند برند شبلنر في كتاب "علم اللغة والدراسات الأدبية"، حيث قال : "ولا يستطيع أحد إنكار أن محاولة إدراك الأسلوب على أنه انحراف عن المعيار الموجود خارج النص، وعلى أنه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة تبدو مقبولة في النظرة الأولى على الأقل" [76].

ويرى سبيتزر أن أي انحراف لغوي عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال ليس إلا تعبيراً موازياً للإثارة النفسية المنحرفة عن المألوف في حياتنا النفسية، ولهذا يستطيع الإنسان أن يحدس بمركز العواطف في النفس، من الانحراف اللغوي عن النموذج المعياري [77].

ولقد عدّ الكثير من الأسلوبيين الانزياح جوهر الإبداع، بل هو أداة مهمة من

أدوات الاتصال اللغوي الدلالي، فالرسالة المعطاة قد تنزاح عن النمط بطريقتين: الأولى: أن تتضمن بعض الملامح التي لا نجدها خارجة عنها، الثانية: إدخال محددات إضافية أبعد من محددات القاعدة نفسها، وذلك كاضطرار الشاعر إلى اختيار كلمة تخدم قافيته [78].

ويرتبط الانزياح البلاغي بالتعبير ارتباطاً مباشراً، فهو يقاس من جهة بالنسبة إلى البساطة في التعبير، كما يقاس من جهة أخرى بالنسبة إلى الكيفية الحيادية التي للتعبير [79].

وتكمن أهمية الانزياح في الشعر في أن المجاز اللغوي الذي هو في حقيقته انزياح عن المعنى الحقيقي يؤدي وظائفه الشعرية بدرجة أقوى وأوضح من الاستعمال الحقيقي للألفاظ [80].

وهدف الانزياح عند المسدّي وقيمته تنطلق من كونه يرمز إلى صراع بين اللغة والإنسان [81]، في حين يرى محمد عبد المطلب أن البلاغة جاءت على أساس انتهاك المثالية والمعيارية في النحو، مع مراعاة عدم إنكارهم للمستوى المثالي في اللغة والنحو. فالبلاغي ينطلق من غاية النحوي، وهي: البحث عن أصل المعنى في الكلام، بحثاً عن مواطن الجمال وبيان عناصره في الكلام [82]. ويتفاوت النقاد في نظرتهم إلى قيم الانزياح، فثورن thorn يكبر من قيمة الانزياح الجمالية، ويطالب بأن يتعدى الانزياح البنية السطحية إلى البنية العميقة كما في الاستعارات والكنايات، من مثل (حزن الأقلام)، حيث أسند الحزن إلى ما لا يعقل، وهذا الانزياح هو سر الشاعرية. بينما يتحرر نقاد آخرون من هذا الانزياح، ومن اتخاذه معياراً لجودة الأسلوب الأدبي، لأن المبالغة فيه تقود إلى اعتبار لغة الشعر خاصة، ولا ترتبط باللغة العامة [83].

هذه إذن غايات الانزياح، فهي في معظمها نفسية جمالية، تهدف إلى شد انتباه القارئ أو السامع وإثارته، وإضفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص، لا يدركها إلا المختص، زيادة على المعاني المعجمية المألوفة الظاهرة، وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف تحدث ما يسمى عند رولان بارت بلذة النصّ.

أنواع الانزياح:

تحدث الكثير من الباحثين عن أنواع الانزياح / الانحراف حتى أوصلها بعضهم إلى خمسة عشر انزياحاً، وهذه الانزياحات يمكن تصنيفها إلى خمسة أنواع وفق المعايير التي تتبع في تحديد الانزياح، وهي:

1- الانزياحات الموضعية والانزياحات الشاملة: يمكن تصنيف الانزياحات تبعاً لدرجة انتشارها في النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة، فالانزياح الموضعي يؤثر فحسب على نسبة محدودة من السياق، فالاستعارة مثلاً يمكن أن توصف بأنها انزياح موضعي من اللغة العادية. أما الانزياح الشامل فيؤثر على النص بأكمله. ومثاله معدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة في النص، مما يعد انزياحاً شاملاً. ويمكن رصده بشكل عام عن طريق الإجراءات الإحصائية.

2- الانزياحات السلبية والانزياحات الإيجابية: تبعاً لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على انزياحات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، كما توجد انزياحات إيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل. في الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية عن الاعتداء على القواعد اللغوية، وفي الحالة الثانية تنجم التأثيرات عن إدخال شروط وقيود على النص، كما هو الحال في القافية مثلاً. وهذا التمييز بين نوعي الانزياح يتصل بتصور الأسلوب كإضافة جمالية تتم في بنية شعرية ثانية، أو بتصور الأسلوب كخرق للقواعد اللغوية.

3- الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية: يمكن تصنيف الانزياحات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله إلى انزياحات داخلية وانزياحات خارجية. فالانزياح الداخلي يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود، عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته، والانزياح الخارجي يظهرعندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

4- الانزياحات الخطية (السياقية)، والصوتية، والصرفية، والمعجمية، والنحوية، والدلالية، وذلك تبعاً للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه.

5- الانزياحات التركيبية، والاستبدالية : وذلك تبعاً لتأثيرهـا على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية. فالانزياحات التركيبية تتصـل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظر والتركيب، مثـل الاختلاف في تركيب الكلمات. أما الانزياحات الاستبدالية فتخـرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل اللفظ المألوف [84].

الانزياح في النحو والصرف:

علم النحو هو علم معياري، ومصدر الجمال في النحو هو الدقة في الالتزام بقواعده المعيارية، في حين الأدب: شعراً ونثراً، تنعدم فيه القالبية المعياريـة التي لعلم النحو، ويكون مصدر الجمال فيه هو الخروج على القواعد والقوالب الثابتة. ولكن هذا لا يعني أن دائرة الانزياح في الأدب أوسع من دائرة قواعد النحو بما فيها من سعة الاشتقاق وتقديم وتأخير وحذف. ويتسع الانزيـاح شيئاً ما في ابتـداع الصور، أي: الاستطراف والبعد في التشبيه والغرابة في الاستعارة. ولا بد من التركيز على حقيقة مهمة مؤداها : أن مفهوم أسلوبية الانزياح لا ينتج عن عيوب في نظرية النحو.

ومن مظاهر الانزياح التي يلجأ إليها الشعراء وتؤثر في النحو تلك الحيل الشعرية المتمثلة في استعمال صيغ اشتقاقية جديدة، وذلك عن طريق النحت وغيره، وهذا يعود إلى مرونة العربية واتساع قواعدها لألوان كثيرة من التصرف، ولاسيما في التقديم والتأخير والاعتراض والحذف.

ويكون الانزياح عدولاً عن البنية السطحية لا العميقة، لأن الثانية فرض ذهـني غير مرتبط بالاستعمال، فما يرتبط بالاستعمال هو البنية السطحية. وهذا الأمر يوصلنا من الناحية الأسلوبية إلى أن الأسلوب هو انزياح عن قاعدة الاستعمال اللغوي لا انزياح عن القاعدة الذهنية التصورية [85].

ومن صور الانزياح في النحو، وهي كثيرة جداً، التقديم والتأخير، والمخالفة بين العدد والمعدود، والتذكير والتأنيث، والخروج عن القاعدة إجمالاً، وجميـع صور الخلاف النحوي.

ولقد توسّع البلاغيون في ظاهرة الانزياح عن الأصل، فجميع تأويلات النحويين في معالجتهم للشواذ قاسها البلاغيون، وهذا يعني أنهم قد قاسوا الانزياح عن الأصل المفترض عند النحاة في تحليلاتهم، على الرغم من علمهم بأن نظام الجملة في العربية يسمح بكثير من الرخص، والانزياح لا يقتصر على النحو وحسب، فهناك انزياح صرفي أيضاً، وأمثلة ذلك كثيرة جداً.

الانزياح في الشعر:

الشعر في حقيقته هو خروج عن اللغة المألوفة في حياة المتكلمين، ومن هنا فإنه من المتوقع أن نجد خروقات كثيرة في الشعر الجديد، وهي ليست بجديدة على الشعر العربي، إذ رصد العلماء ظواهر كثيرة من مخالفات الشعراء لبعض القواعد اللغوية، وكانت هذه المخالفات أساس اتجاه له خطره في دراسة الشعر وفهم بنائه وتجديد أساليبه بالتجاوز والانزياح.

فالشعر موطن الانزياح عن المعيارية، لأن مسحة الإبداع والتجديد هي الطاغية عليه دون النثر، ومظاهر الانزياح في الشعر كثيرة، فهناك انزياح في العملية التعبيرية عموماً، وهناك انزيـاح في الـوزن والقافيـة، وهنـاك انزيـاح في الدلالـة أيضـاً. وأكثر الانزياحات توفراً في الشـعر هي : المجازات بأنواعها المختلفة، وتسمى انزياحات بلاغية، وأشكال من القلب من تقديم وتأخير، وهي عامة تسمى بالجوازات الشعرية، وكانت البلاغة تدرسها في حين تعد اليوم انزياحات شعرية [86].

بعض ظواهر الانزياح في الشعر:

أولاً : الحذف:

الحذف أسلوب بلاغي قديم، لجأ إليه الشاعر استغلالاً لإمكاناته الإيحائية، يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف : "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" [87]. فالتلميح أفصح من التصريح، والصمت أغلب من الكلام أحياناً.

والحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية، بوصفها انزياحاً عن المستوى التعبيري العادي؛ لذا فإننا نجد الكثير من الشعراء المحدثين يسلكون هذا المظهر في شعرهم الحديث خاصة، فقد تبوأ أسلوب الحذف والإضمار مكانة بارزة بين الأدوات الإيحائية في الشعر الحديث، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذا الأسلوب على نحو أو آخر.

وقد قام المذهب الرمزي في الأدب الحديث اعتماداً على مبدأ التلميح لا التصريح، لأن التصريح في نظر الرمزيين يفسد الأدب. وقد أصبح الشاعر يلجأ إلى هذا المبدأ لتعدد وجوه التفسير والإيحاءات الممكنة للنص الواحد، فالإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر ألاّ يصرح بكل شيء، وللحذف فلسفة خلافية الحضور والغياب أو النطق والصمت، فالمباينة في كليهما تعمل على استدعاء الغائب للحاضر.

وقد فصل بعض الباحثين في أساليب الحذف التي يلجأ إليها شعراء الحداثة التي تؤدي إلى الغموض الذي يتيح للمتلقي نوعاً جديداً من الفهم والإبداع، قوامه ثقافة المتلقي التي تعد بتعدد المعاني والإيحاءات للنص الواحد [88].

وتتنوع موارد المحذوف، فقد يكون صفة أو موصوفاً، وقد يكون مضافاً أو فعلاً أو فاعلاً أوغير ذلك، ولما كان من خصائص اللغة الخروج عن النمط المألوف فقد استغل الشاعر إحدى وسائل هذا الخروج، وهوالحذف، استغلالاً واسعاً، بغية تكثيف الدلالة بقليل من الألفاظ من ناحية، وتجنب التكرار من ناحية أخرى، وشد انتباه المتلقي من ناحية ثالثة.

ثانياً : التقديم والتأخير:

اهتم النحويون والبلاغيون بهذه الظاهرة على حد سواء، واختلفت النظرة إليها وفق منطق كلّ منهما، فالنحاة يدرسون التقديم والتأخير للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة ، والرتب المتغيرة في الجملة، وقد قسّم ابن جني التقديم والتأخير إلى ضربين : أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار، فالأول كتقديم المفعول على الفاعل والفعل ، ومما يصح ويجوز تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ [89].

أما البلاغيون والأسلوبيون فغايتهم من دراسة التقديم والتأخير الكشف عن قيمته الدلالية والنفسية في العمل الأدبي، يقول الجرجاني عن التقديم والتأخير : " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة " [90].

وقد قسّم الجرجاني التقديم إلى نوعين : الأول تقديم يقال إنه على نية التأخير، ذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدّمته على المبتدأ. والثاني تقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله باباً غير بابه، وإعراباً غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل منهما أن يكون مبتدأ، ويكون الآخر خبراً له، فتقدّم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا [91].

إنّ المتتبع لصور التقديم والتأخير في الشعر العربي القديم، وكذلك الحديث، يجد أن الشعراء العرب قد أفاضوا في أشكال عدة من التقديم والتأخير، لتأخذ هذه الأشكال منحىً أسلوبياً مميزاً ، بحيث يشكل التقديم والتأخير خرقاً أو انزياحاً عن النمط المألوف لتركيب الجملة العربية [92]. ومن ظواهر التقديم: تقديم المسند، وتقديم المسند إليه، وتقديم المفعول به على الفعل والفاعل، وتقديم متعلقات الفعل الأخرى كتقديم الجار والجرور، والظرف، والحال على صاحبها.

وهنا تطرح التساؤلات التالية : هل يجوز للشاعر أن يطلق العنان لقلمه أو لسانه ليقول ما يشاء دونما قيود من اللغة بحجة الانزياح ؟ وهل تسير اللغة الفنية بلا ضوابط ولا روابط ؟ وهل الإكثار من الانزياح ميزة للشاعر أو عليه ؟.



إنّ الانزياح كسمة أسلوبية لا يجيز للشاعر أن يخرج عل القوانين اللغوية كلها، وأن ينظم كلامه بطريقة غير مألوفة، فإن جاء الانزياح عفو الخاطر كان للشاعر، وإن تكلفه وأكثر منه كان عليه، لأنه يضعف النص الشعري، وقد يسقطه، فمخالفة القواعد في اللغة الفنية لا يمكن أن تجري بدون ضابط، وقد أطلق النحويون العرب اسم الضرورات الشعرية على ما يجوز للشاعر دون الناثر، والتسمية نفسها تدل على أن الشاعر لا يقدم على هذه المخالفات إلاّ مضطرا لإقامة الوزن والقافية. والانزياح

الشديد أو الإكثار من الضرورات والتغييرات يعد تعقيداً وليس نمطاً أسلوبياً، وربما "اضطر الشاعر أو خانه الطبع فركب عدداً من الضرورات مجتمعة، كما قال الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملكا   أبو أمه حي أبوه يقاربه

فلا يعد مثل هذا القول انزياحاً، بل يعد تعقيداً، لأن الانزياح إذا بلغ هذه الدرجة من خلط التراكيب ..... أثار لدى المتلقي رفضاً ونفوراً بدلا من أن يثير انتباهه وتطلعه"[93].

الانزياح في البلاغة:

تقوم معظم مباحث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع، فالاستعارة والمجاز والكناية ما هي إلا أنواع من الانزياح، لأنها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلاً.

وكذلك بالنسبة لموضوعات علم المعاني، فكل المعاني التي تخرج لها الأساليب الإنشائية من نداء واستفهام وأمر وغيرها ما هي إلا معانٍ منزاحة عن الأصل، ولا يختلف علم البديع عن هذا، فالتورية والالتفات وغيرهما أنماط من الانزياح، فالمتكلم يلفظ شيئاً، ويقصد غيره في التورية، وفي الالتفات يعدل المتكلم عن المخاطب إلى الغائب، ومن المتكلم إلى الغائب وغير ذلك.

ومن مباحث علم المعاني التي تتميز بإمكاناتها الأسلوبية مبحث الفصل والوصل لاعتماده على الأدوات الرابطة التي يطلق عليها حروف المعاني، التي خرج بها البلاغيون عما تؤديه من وظيفة نحوية إلى أمور وراء ذلك من حيث قدرتها على الربط بين الجمل والمفردات.

وتنبّه البلاغيون إلى الإمكانات التعبيرية في إشراب الحرف معنى حرف آخر، أو العدول عن حرف إلى آخر ، ومن ذلك العطف الوارد في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يَفِرُّ ٱلْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ ﴿٣٤﴾ وَأُمِّهِۦ وَأَبِيهِ ﴿٣٥﴾ وَصَٰحِبَتِهِۦ وَبَنِيهِ ﴿٣٦﴾ لِكُلِّ ٱمْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ ﴾ [عبس، الآيات، 34-37]. ففي هذا العطف ما يكشف عن جانب خاص من بلاغة النسق، إذ يجري العطف بين المتعاطفات هنا على الأحب فالأحب، والأقرب فالأقرب، من هول ذلك اليوم.

قال ابن جني في مسألة العدول في الحروف: "ومنه باب من هذه اللغة، واسع لطيف طريف وهو اتصال الفعل بحرف ليس مما يتعدى به، لأنه في معنى فعل يتعدى به، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ ٱلصِّيَامِ ٱلرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَآئِكُمْ ﴾ (سورة البقرة، آية : 187)، لما كان في معنى الإفضاء عدّاه بـ (إلى)"[94].

وجوّز الخليل إحلال حرف مكان حرف آخر مع اختلافهما في الوظيفة، ومن ذلك : بعت الشاء شاة ودرهم، يريد شاة بدرهم، فالواو بمنزلة الباء في المعنى، كما كانت في قولك: كلّ رجل وضيعته، بمعنى الواو[95].

درجات الانزياح :

ليس الانزياح عند الأدباء بمستوى واحد، بل يختلف باختلاف النصوص والبيئات والموضوعات والزمن، كما أن المتلقين يتفاوتون في فهمهم درجات الانزياح واستيعابها، إذ إن هذا يخضع لأمور منها: العمر، والجنس، والتحصيل العلمي، والمستوى الثقافي، والوسط الاجتماعي، والجانب الفكري. يقول شكري عيّاد : "ندرك من أوّل وهلة أن القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما، يخيل إليه أنه خارج عن المألوف بدرجة كافية ليعده انحرافاً، ومن ثمّ يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب، أو على المعنى الذي يريد أن يثبته في ذهن المتلقي، مع أن قارئاً آخر أو قراء آخرين يمكن أن لا يتفقوا معه في ذلك، فبديهي أنّ كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه، ولا سيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ، لهذا شدّد سبيتزر على صفات الأمانة والإخلاص والصبر في الدارس الأسلوبي الذي ينبغي بطبيعة الحال أن يكون خبيراً باللغة التي يقرؤها، ومدرباً على هذا النوع من القراءة، حتى لا يزيف مواضع الاهتمام في النص"[96].

والقارئ البعيد عن موضوع النص المدروس يشعر بالانزياح أكثر من القارئ المختص بموضوع النص، كما أنّ على القارى معرفة أين ينتهي المعيار وأين يبدأ الانزياح، ولأي شيء يكون القياس، والقارئ الذي لا عهد له بعرف أدبي معين، ليكن، على سبيل المثال ، قارئاً للقصة أو الرواية يدخل إلى عالم الشعر الحديث، أو قارئاً ألف أسلوب المدرسة الواقعية يشرع في قراءة الرمزيين، مثل هذا القارئ تبدو له

الانزياحات أكثر كثيراً مما هي في الواقع، لأن ما يراه جديداً أو غريباً راجع معظمه إلى الخواص المشتركة لهذه المدرسة؛ ولذلك فلابد من أن يضيق حدود المقارنة، فلا يكتفي بالمقارنة بين النص الذي يقرؤه وبين اللغة القياسية، أو بينه وبين لغة الأدب عموماً، بل يجب أن يقارن بين شعراء المدرسة الواحدة، أو كتاب الفن الواحد، حتى تتبين له جهات التفرد والأصالة التي تميز كاتباً من كاتب [97] .

وهناك "هوّة لا يمكن اجتيازها بين استعمال اللغة من قبل فرد في الجماعة، أي في ظروف عامة مفروضة على جماعة لغوية بأسرها، واستعمال شاعر أو روائي أو خطيب لها، فحيثما يكون المتكلم في الظروف نفسها التي يكون فيها بقية أفراد الجماعة لا يكون ثمة إلا أنموذج معياري واحد يمكن أن تقاس إليه انحرافات التعبير الفردي، أما بالنسبة للأدب فالظروف مختلفة، إذ يستخدم المتكلم اللغة استخداماً واعياً وإرادياً وبهدف جمالي، إنه يعاني من خلق الجمال بالكلمات ما يعانيه الرسام في خلقه بالألوان، والموسيقي في خلقه بالأصوات" [98] .

وعليه فإنّ القراء يتفاوتون في تقديرهم الانزياح وفهمه، بل لعل الشخص نفسه يختلف تقديره تبعاً للموضوع والبيئة والزمان، كما أن العامل النفسي له أكبر الأثر في تقدير درجات الانزياح في النص الواحد، أوعند الكاتب الواحد .

والانزياح أمر نسبي، لأنه مرتبط بالأعراف الأدبية، وإذا شاع نمط من الانزياح الأسلوبي عند فريق من الأدباء حتى أصبح عرفاً أو قاعدة فإنه لا يعد ظاهرة أسلوبية... فشيوع السجع في النثر في القرن الرابع والجناس والتورية منذ القرن السابع يعد انزياحاً أسلوبياً إذا قورن باللغة المعيارية، ولكنه حين أصبح كالقاعدة في الكتابة الفنية ابتعد عن منطقة الظاهرة الأسلوبية وأصبح عرفا "أدبيا " ملزما كالقاعدة النحوية، والخروج عليه ثورة أدبية يمكن أن تكون انعكاساً لثورة اجتماعية أو إرهاصاً بها [99] .

محاذير الانزياح :

الانزياح ظاهرة أسلوبية تكون أكثر قبولاً في نفس القارئ إذا جاءت عفو الخاطر دون تكلف، شأنها في ذلك شأن ألوان البديع، إذ إن المبالغة في هذا الأمر

تفضي إلى التعقيد، ويتحوّل الأسلوب ساعتئذٍ إلى غموض فلابد من الاعتدال في الانزياح، لأن المبالغة ستكون على حساب المعنى، فيشوبه الغموض ويستغلق فهمه على القراء.

وقد تناول النقاد والأسلوبيون محاذير الانزياح، ونجملها بالنقاط الآتية:

1-لا يمكن تحديد الانزياح، فليس له نقطة ينطلق منها وأخرى يتوقف عندها.

2-ثمة انزياحات ليس لها تأثير أسلوبي، كالأخطاء النطقية أو الكتابية، والتراكيب النحوية الخاطئة والمحذوفات والجمل غير الكاملة.

3-عند دراسة النص أسلوبياً، فإن الدارس لا يلحظ إلا الصفات الأسلوبية غير العادية (المنزاحة)، ويهمل النص وتراكيبه المتعددة .

4-إنّ تصوّر الأسلوب على أنه انزياح صالح لأن يكون وسيلة منهجية، ولا يمكن اتخاذه أساساً لنظرية أسلوبية، ومن ثمّ فإنّ ما ادعاه باروكو عام 1972م بقوله: من الآن فصاعداً إن بقاء الأسلوب ليس سوى نتيجة لانزياح ما ادعاء باطل.

5-إذا عددنا الأسلوب هو الانزياح، فهذا يعني أن النصوص التي لا تنزاح عن المعيار تخلو من الأسلوب .

6- ليس كل انزياح يصنع الأسلوب، وكذلك كل مفاجأة تنتج الأسلوب [100] .

وأخيرا لابد من الإشارة إلى الملاحظات الآتية :

* على الرغم من كل ماسبق، فالحذر واجب، لأنه ليس كل انزياح عن النمط المألوف أو القاعدة الأساسية ينتج عنه إبداع فنيّ، وإثارة عند القارئ أو السامع. فاللغة في معاييرها وأسسها المتعارف عليها تمثل محيط الدائرة الذي لا يجوز تجاوزه، وداخل هذا المحيط الذي يشكل الدائرة الكبرى للغة يقع الانزياح ويتشكل بأشكال مختلفة.
* وليس باللازم أن يكون اختلاف البنية الأدائية عميقة أو سطحية ذات دلالات فنية. يضاف إلى ذلك أن التشكيل الفني في استخدامه اللغة القياسية قد يتفوّق على بنيات تنتج نهجاً مبايناً. ومن هذه النقطة ربما يتوقف الأسلوب عن أداء دوره

كمعين للناقد، فلن يجد محل للأسلوب -على حسب ما تقدّم- ما يقدّمه إذا كان تركيزه على الانزياحات فقط. وعليه فالاعتدال واجب، والأخذ بالمعايير والأسس المتعارف عليها والاحتكام إليها لابدّ منه.

* ليس كل انزياح يظهر قيمة فنية تكشف عن قدرة على الإبداع، فهناك انزياحات ليست لها قيمة كبيرة من الناحية الفنية، فالانزياح "واحد من السمات الأسلوبية إلا أنه لا يشكّل بمفرده كل الأسلوب، فمن الممكن ألا يكون له سوى حيز ضيّق" (101).

* إنّ الانزياح ليس انزياحاً مطلقاً، أي ذلك الانزياح الذي يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة، وكل مرة، وإنما هو انزياح قد يصبح غداً استعمالاً عادياً، وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها(102).

* إن رصد ظواهر الانزياح في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية عميقة، ومن هنا تكون ظاهرة الانزياح ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة. وتظهر أهمية الانزياح في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تهدم ما تربى عليه الذوق وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية (103).

* إنّ أهم مشكلة تعترض الانزياح هي تحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه الانزياح..... ومن هنا أشير إلى العنصر الذي يتم عنه الانزياح بالقاعدة، والمعيار، واللغة العادية، والأسلوب المستعمل، واللغة النثرية، والنسق المثالي، والنمط، والأصل المألوف، والمعنى الأصلي، وأصل الوضع، والسنن اللغوية، والاستعمال السائر، والاستعمال العادي، والنمط العام، والتعبير الشائع، والتعبير البسيط، والاستعمال الدارج، والاستعمال المألوف، والنمط، واستعمال النمط (104). ومن هذا المنطلق كان الحديث عن النظام اللغوي، وعن اللغة الشعرية واللغة النثرية، والتفريق بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، والتمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية.

وهذه المفاهيم تلتقي مع ما أطلق عليه رولان بارت الدرجة الصفر للكتابة، وهي صفة تطلق على الخطاب الذي تدل فيه كل كلمة على ما وضعت له في أصل

اللغة، وهي دلالة حرفية معجمية لا تحتاج إلى كبير تأمّل أو تأويل، وبهذا تكون الدرجة الصفر إشارة واضحة إلى مرحلة سابقة لدخول الكلام في صياغة فنية تخرجه عن أصله وحقيقته.

ولعل الموازنة بين عبارتي الثلج الأبيض والثلج الأسود تظهر الفارق بين المعيار والانزياح عنه. فالثلج الأبيض عبارة تظهر فيها الحقيقة والأصل، والدرجة الصفر، لأنها تمتلك معنى معجمياً فقط، أما عبارة الثلج الأسود فإنها تكشف عن تشويش اللغة والمألوف والعادي وانتهاك للمعرفة الأوّلية للقارئ (105).

* ومن هذا المنطلق يميل بعض الباحثين إلى أن اعتبار الأسلوب انزياح عن قاعدة الاستخدام اللغوي هي الطريقة الأصوب، ومن هنا فإن التحليل الأسلوبي يأخذ في اعتباره الانزياحات التي يجريها المؤلف على التصورات النحوية والبلاغية السائدة في عصره، وكلاهما يمكن تحديده اجتماعياً، بحيث تصبح القاعدة الأسلوبية هي الإشارة الصالحة اجتماعياً للفروق المترادفة على مستوى معين من التطبيق (106).

* يلاحظ أن مصطلح الانزياح غير مستقر، فقد تعددت مسمياته حتى إنّ القارئ يظن أنه يتعامل في كل مرة مع مصطلح جديد، فمن هذه المصطلحات التي أطلقت على الانزياح : التجاوز، والعدول، والفضيحة، والشذوذ اللغوي، والانتهاك، والكسر، والجنون، والنشاز، والاتساع، والمجاورة، والتشويه، والابتعاد، والشذوذ، والتشويش، والبعد، والخرق، والخروج، والابتكار، والخلق، والغرابة، والجسارة اللغوية، والانحراف عن السوية، والانحراف، وهكذا فإن تسميات هذا المصطلح تختلف باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه.

وهذه المصطلحات ليست في مستوى واحد في دلالتها على المفهوم، بل إن كثيراً منها يسيء إلى لغة النقد، ومن هنا فإن المصطلحات الأكثر شيوعاً هي: الانحراف، والعدول، والانزياح (107).

ثالثاً : الكلمات المفاتيح :

يقصد بالكلمات المفاتيح الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه، ويبدد غموضه [108]. وهي تمثل منهجاً مهماً من المناهج الستة للنقد الألسني، وهي منهج إمكانيات النحو، ومنهج النظم، ومنهج تحليل الانحراف، ومنهج الاختيار، والمنهج الإحصائي، ومنهج الكلمات المفاتيح [109].

وقد أسماها محمد مفتاح : (الكلمة المحور). وذلك عند تحليله آيات الصيام في سورة البقرة، وهي قوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ (183) أَيَّامًا مَّعْدُودَاتٍ فَمَن كَانَ مِنكُم مَّرِيضًا أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِّنْ أَيَّامٍ أُخَرَ وَعَلَى الَّذِينَ يُطِيقُونَهُ فِدْيَةٌ طَعَامُ مِسْكِينٍ فَمَن تَطَوَّعَ خَيْرًا فَهُوَ خَيْرٌ لَّهُ وَأَن تَصُومُوا خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ (184) شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِي أُنزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَاتٍ مِّنَ الْهُدَى وَالْفُرْقَانِ فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ وَمَن كَانَ مَرِيضًا أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِّنْ أَيَّامٍ أُخَرَ يُرِيدُ اللَّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ وَلَا يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ وَلِتُكْمِلُوا الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَى مَا هَدَاكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (185) وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ (186) أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ كُنتُمْ تَخْتَانُونَ أَنفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنكُمْ فَالْآنَ بَاشِرُوهُنَّ وَابْتَغُوا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ وَلَا تُبَاشِرُوهُنَّ وَأَنتُمْ عَاكِفُونَ فِي الْمَسَاجِدِ تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ فَلَا تَقْرَبُوهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ (187) وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُم بَيْنَكُم بِالْبَاطِلِ وَتُدْلُوا بِهَا إِلَى الْحُكَّامِ لِتَأْكُلُوا فَرِيقًا مِّنْ أَمْوَالِ النَّاسِ بِالْإِثْمِ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾ (سورة البقرة ، الآيات : 183-188).

يقول مفتاح : "نقصد بها، أي الكلمة المحور، الكلمة التي تدور حولها الآيات، وهي في هذه الآيات الصيام المذكور في المطلع ، فقد ذكرت الكلمة ظاهرة مرتين،

ومضمرة في "كتب" وفي"يطيقونه "وبصيغة الفعل : "وأن تصوموا"، و" فليصمه"، وعبر بالمحل عن الحال في" شهر رمضان"، و"الشهر" [110]. وينبغي أن نفرق بين الكلمات المفاتيح والكلمات الرئيسة Thematic-Word، وهي الكلمات أو العبارات التي يستخدمها كاتب معين بكثرة، على حين أن الكلمات المفاتيح هي تلك المواد المعجمية التي يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع الطبيعي المعتاد، ولدينا مصطلح ثالث قد يختلط بالمصطلحين السابقين، وهو الكلمات السياقية Contextual Words التي يرجع تكرارها إلى الموضوع أكثر مما يرجع إلى أي اتجاه سيكولوجي أو أسلوبي ثابت عميق [111].

ويعتمد منهج الكلمات المفاتيح على دراسة مؤلف من خلال كلماته ذات الأهمية الخاصة، التي تسمى بالكلمات المفاتيح، وهذا الإجراء يمكن اختباره من الوجهة الإحصائية، بحيث تكون الكلمة المفتاح هي التي يصل معدل تكرارها في عمل معين، أو لدى مؤلف معين إلى نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية.

وتكرار هذه الكلمات المفاتيح في عمل أدبي معين، أو لدى مؤلف معين يعني أنها ذات أهمية خاصة بالنسبة إليه، ومن ثمّ فإنها تشكل أدوات فاعلة للقارئ تمكنه من النفاذ في النصوص بفهم أكثر دقة، وبمعرفة أكثر انضباطاً وإحكاماً وعمقاً. إضافة إلى دورها البارز في سبر أغوار المؤلف، والكشف عن مكنونات نفسه، ورغباته الخفية.

وهكذا يمكن اختبار منهج الكلمات المفاتيح بالملاحظة المباشرة، وتفسيره من المنظور النفسي أو الوظيفي، بحيث يمدنا بإشارات دالة على عقلية المؤلف، أو ملاحظات مهمة من البنية الداخلية للعمل الأدبي [112].

ولم يستحدث النقاد الأسلوبيون هذا المنهج تماماً، وإنما كانت هناك إشارات إليه قبل بزوغ الأسلوبية الأدبية، ففي عام 1832 ذكر سانت بيف Sainte Beuve (1804-1869) أحد رواد النقد الأدبي الحديث في فرنسا في مقالة له أنّ " كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيراً في أسلوبه، وتفشي عن غير قصد، بعض رغباته الخفية، أو بعض نقاط الضعف فيه" [113].

وربما كان بودلير (1821-1867) يشير إلى هذه العبارة عندما كتب في مقالة له

عن بنفيل Banville قائلاً : "لقد قرأت عند ناقد أنه لكي تكتشف عقلية شاعر ما، أو على الأقل تكتشف ما يشغل فكره أساساً، دعنا نفتش عن الكلمة أو الكلمات التي تتردد عنده كثيراً، فسوف تعبر هذه الكلمة عمّا يستحوذ على تفكيره" (114) .

وقد عبّر فاليري في منتصف القرن العشرين عن الفكرة نفسها، فقال عن تلك الكلمات : "إنها كلمات تتردد لدى كاتب معين بشكل يدل على أنّ لها رنيناً خاصاً عنده، ولها بالتالي قوة إيجابية خلاقة أشد فاعلية من الاستعمال العادي، ويعد هذا نموذجاً للتقييمات الشخصية" (115) .

وهذه التقديرات الشخصية من المؤكد أنها تلعب دوراً له شأن في إنتاج العقل، حيث يكون التفرّد أو التميّز عنصراً له أهمية كبيرة، ومن ثمّ فإنّ "الكلمات المفاتيح" عند فاليري مفهوم نسبي محض؛ إنها الكلمة التي يكون لتكرارها عند مؤلف معين مغزى أكبر مما يكون لها عند معاصريه (116) .

ولعل هذا يلقي ضوءا على تمييز واضح يقيمه عالم لغوي رياضي بين نوعين منها : "كلمات- موضوعات" و "كلمات-مفاتيح"، فالأولى تشير إلى المصطلحات التي تتردد لدى كاتب معين بحكم الموضوعات التي يعالجها. بينما تشير الثانية إلى الكلمات التي تفوق في ترددها المعدلات العادية لدى أمثاله في نفس الموضوعات، مما يعطيها دلالة مميزة، أي أن الكلمات "المفاتيح" بهذا المفهوم المحدد تعتمد على معدلات التكرار النسبية لا المطلقة، مما يضطرنا إلى تحديد القاعدة العادية قبل أن نصل إليها ، ويظل اكتشافها بالرغم من ذلك عملية حساسة، إذ لابد من أن نتفادى بعناية قصوى ما أطلق عليه "الكلمات السياقية" التي يرجع السبب في معدلات تكرارها إلى الموضوع قبل أي باعث أسلوبي آخر (117) .

وقد قال سبيتزر ذات مرة في أحد بحوثه إنه من الصعب أن يكون تكرار كلمات مثل: "الحب" و"القلب" و"الروح" و"الله" في الشعر أمراً مثيراً للدهشة أكثر من تكرار كلمة "سيارة" في سياق سيارات، أو تكرار كلمة "بنسلين" في صحيفة طبية (118) .

وقد ولدت الحركة التضادية المتوازية بين الجزء والكل في قراءة النص عند سبيتزر ما عرف بالكلمات المفاتيح، وكان سبيتزر يدعو إلى التأمل الخاص لدينامية

معينة تبدو من تفاعل جزئية بارزة مع الجزئيات الأخرى، فيتحرك السياق حركة إيجابية مع تفاعله معها. وعلى الناقد أو القارئ ملاحظة ذلك الأمر حتى يتمكن من الإمساك بخيط البداية بعد تحديده، ومن ثم فإنه يتمكن أيضاً من الوصول إلى عقد النسيج الخاصة به، التي تتحكم، بدورها، في تماسكه، وهذه الخطوة الأساسية لبدايات القراءة الإجرائية لا تخطط، ولكنها تتولد من الفعل الحركي القرائي، ولهذا يقول سبيتزر :

"ولماذا أصر على تزويد القارئ بأساس ذي خطوات تطبيقية على العمل الأدبي؟ لسبب واحد، هو أن الخطوة الأولى، التي يمكن أن يتوقف عليها كل شيء لا يمكن أن تخطط، إذ لا يبدو أن تكون قد تمت بالفعل، وهذه الخطوة الأولى هي الشعور بأن جزئية ما قد لفتتنا، فالاعتقاد بأن هذه الجزئية ذات علاقة جوهرية بالعمل الفني" (119) .

ثم يقول : "ففي البدء كانت تلك الخطوة "الكلمة المفتاح"، وبدونها يصبح العمل النقدي "خداج"، ولذلك فإن البداية إذا ألغت هذه الخطوة لابد وأن تفسد أي محاولة للتغير. فبداية حركة الإبداع القرائي للنص تتحقق في معرفة تلك الكلمات" (120) .

وتعدّ هذه الكلمات المفاتيح نفثات أسلوبية بارزة تعكس ذاتية المبدع، ولذلك فإن لكل عمل أدبي كلماته المفاتيح الخاصة به، التي تعد مدخلاً لحركة الإبداع الداخلية للنص ذاته، فلا تتحول من عمل فني إلى آخر، فإذا انتقلت من مكانها فقدت هويتها الدالة، وأصبحت كلمات عادية، ليس لها سماتها المكتسبة داخل نظامها وتأليفها، فقدرتها ترجع إلى واقع التعبير الفني ذاته (121) .

وقد أخذت بعض البحوث عن الكلمات المفاتيح طابعاً إحصائياً بحتاً، ومن الممكن توجيهها، كما يقول أولمان، للاعتداد بالجانب النوعي والكيفي للكلمات، فبعض علماء الدلالة يرون أن الكلمات المفاتيح إنما هي عناصر معجمية تعبّرعن مثل مجتمع ما، وبهذا المنظور تمت إعادة دراسة أعمال كورني مثلاً على ضوء مجموعة من الكلمات المفاتيح التي تلخص بتركيز مثله وقيم المجتمع الفرنسي في عصره ، مثل القيمة والفضيلة والكرم وغيرها، واعتبرت كلمة "المجد" هي الكلمة الرئيسة الكاشفة عن ذروة شواغل أبطاله وهمومهم .... كما درس أحد الباحثين فكرة "الهوة" عند

بودلير والكلمات المرتبطة بحقلها الدلالي، فقدم إضافة مثرية لتحليل عناصر الرواية الشعرية عنده. وبهذا فإن دراسة الكلمات المفاتيح قد انتقلت في الآونة الأخيرة إلى دراسة الحقول الدلالية بمنهج بنيوي، واستكشاف العناصر المستقطبة فيها، وعلاقات التبادل والتضاد بينها، وتحليل الشبكة الأخيرة لها لربطها بالنموذج المثالي، واختصارها في معادلتها الأخيرة قبل البحث عن تفسيرها الجمالي والاجتماعي معاً [122].

إن الإحصاء المعجمي للألفاظ، المصحوب بدراسات شارحة، قد أرسى العماد الرئيسي للمنهج الأسلوبي الإحصائي. وطبقاً لما يراه بييرجيرو فإن شيوع كلمات عند كاتب ليس واحداً من أكثر مميزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب فحسب، بل هو العامل الذي يتصرف بشكل بالغ الاقتدار في حساسية القارئ وفي اللغة. ومن بين المعلومات الباهرة في نفاستها، التي أعطتها هذه الإحصاءات المعجمية للناقد، تبرز معلومتان هما : معرفة ما يسمى بالكلمات التيمات (التي تميز تيمة معينة)، والتيمة هي فكرة تتكرر وتسيطر على السياق، والكلمات المفاتيح (التي لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه)، وذلك عند كاتب ما، أو في عصر ما. ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات التيمات هي الكلمات التي يستخدمها الكاتب بكثرة، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق، أما الكلمات المفاتيح فهي التي تظهر في كتابات مبدع في مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبي. وعموماً فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمنهج الأسلوبي الإحصائي تدين فيما وصلت إليه لبيير جيرو وشارلز مولرب [123].

إن متابعة الكلمات المفاتيح واستخراجها أمر يحتاج إلى دربة فائقة ينفذ بها الناقد إلى تلك الكلمات ، ففي أي عمل أدبي يمكن أن توجد استعارة، أوتكرار، أو سرعة إيقاع، وقد تكون لها دلالة أو لا تكون، ولا يمكن أن نعرف أهميتها إلا من الشعور الذي لابد أن نكون قد كوناه حول هذا العمل الأدبي ككل [124].

ولكننا يجب أن نحذر من الاعتماد على إحصاء الكلمات، فقد تكون الكلمة المفتاح غير حاضرة على الإطلاق في النص، وقد تكون غائبة عن النص مثل جواد بيكيت، وهي مع ذلك تسيطر على حركته. وقد لا تكون هناك كلمة مفتاح

واحدة، بل أكثر من كلمة بحيث نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نضع كلمة من عندنا. وليس هناك نظام واحد تفرضه هذه الكلمة على النص، فهي في الحقيقة لا تفرض شيئاً ، إنما تخلق النص، أو بالأحرى، إنّ النص يتخلق في رحمها، ويكون كما شاء الله أن يكون [125].

فالكلمة المفتاح هي التي يصل معدل تكرارها في عمل أدبي ما، أو لدى كاتب ما، إلى نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية، وتقوم هذه الكلمات المفاتيح بدور مهم في علم الدلالة البنيوي، كما أن استخدامها في الدراسات الأسلوبية خصب ومثمر [126].

وتكمن أبعاد الكلمات المفاتيح في ثلاثية : الصورة والتركيب والإيقاع، فالصورة يستخلص منها المجاز واللوحات وتنظيم العبارات حتى تؤدي شكلاً معبراً، وفي الجانب التركيبي يأتي التعبير النحوي المميز، والأبعاد الصرفية، والتعبير بالكلمة، أما الإيقاع فيمثل التناغم الأسلوبي بمكوناته الموسيقية [127].

ويمثل العنوان أحياناً بؤرة النص ومفتاحه، ويمكننا أن نستهدي به على تحديد رسالته، فإنه يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته .... ويقدم لنا جوازاً نعبر به إلى عالم الشعر، وفي أحيان أخرى يصبح العنوان سبباً في التعمية وإدخال الالتباس إلى أذهان المتلقين، ومهما يكن من أمر، فلا مندوحة لنا من مواجهة العنوان باعتباره الجملة الأولى التي تواجه القراءة، والسواد الأول الذي يقلص مساحة البياض فوق النص [128].

ولو حاولنا تطبيق مبدأ العنوان على الشعر القديم لم نستطع ذلك، لأن الشعراء تركوا قصائدهم بدون عنوانات، ولكنهم ربما استغنوا عن ذلك ببراعة المطلع في شعرهم [129].

وكما أن لمنهج الكلمات المفاتيح أهمية بارزة في تحليل العمل الأدبي، إلا أن له سلبية كبيرة، فقد يكون تركيز الناقد على الكلمة المفتاح سبباً في إغفال كثير من جوانب الحياة التي يموج بها العمل الأدبي. ولا نستخدم الكلمة المفتاح إلا ريثما نجمع خيوط القصيدة، ثم لا نبقيها أمام عيوننا طويلاً، لأنها يمكن أن تحجب الحياة الحافلة التي تموج بها القصيدة [130].

الفصل الخامس

تطبيقات

الفصل الخامس

تطبيقات

أولاً : قصيدة نسافر كالناس / محمود درويش

نسافر كالناس، لكننا لا نعود إلى أيّ شيء .... كأنَّ اَلسَّفرْ

طريق الغيوم. دفنا أحبتنا في ظلال الغيوم وبين جذوع الشجرْ

وقلنا لزوجاتنا : لِدْنَ منا مئات السنين لنكمل هذا الرحيلْ

إلى ساعةٍ من بلاد، ومترٍ من المستحيلْ

نسافر في عربات المزامير، نرقد في خيمة الأنبياء، ونخرج من كلمات الغجرْ

نقيس الفضاء بمنقار هُدهدة، أو نغني لنلهي المسافة عنا، ونغسل ضوء القمرْ

طويل طريقك فاحلم بسبع نساء لتحمل هذا الطريق الطويلْ

على كتفيك. وهزّ لهنّ النخيل لتعرف أسماءهنّ، ومن أي أمّ سيولد طفل الجليلْ

لنا بلد من كلام. تكلّمْ ! تكلّمْ ! لأسند دربي على حَجَر من حَجَرْ

لنا بلد من كلام. تكلّمْ ! تكلّمْ ! لنعرف حدّاً لهذا السفرْ[1].

تبدو قصيدة محمود درويش "نسافر كالناس" ، منذ القراءة الأولى، مختلفة عن القصيدة التقليدية، وتبدو أيضاً مهمتنا في التعامل معها أصعب من تعاملنا مع قصيدة لـ (إيليا أبو ماضي) مثلاً، أو حتى مع قصيدة أخرى لِ (محمود درويش) نفسه. وتعود هذه الصعوبة إلى جملة من الأسباب، لعل أهمها : تحديد المنهج المناسب للولوج إلى النص، وسبر أغواره، فمهمة القارئ، وجزء من مهارة الناقد، تكمن في العثور على المداخل التي يمكن أن يسلكها إلى عالم النص، فكل نص أدبي يمكن أن يحمل من المداخل ما يجعلها مختلفة عن مداخل نص أدبي آخر.

وربما نكون موفقين، والحالة هذه، أن نقرأ هذه القصيدة عن طريق منهج

"الكلمات المفاتيح"، فإن قراءة عميقة لهذه القصيدة تكشف أنّ ثمة كلمات ساهمت من خلال العلاقات التي شكّلتها مع غيرها من الكلمات، في إقامة صرح هذا النص، وهذه الكلمات هي "الكلمات المفاتيح"، التي لا نستطيع الدخول إلى عالم النص إلا من خلال محاولة الإحاطة بدلالاتها، أو بجزء من دلالاتها على الأقل.

تبدأ القصيدة بالفعل "نسافر" وتنتهي بكلمة "السفر"، وما بين هذه وتلك وردت ألفاظ السفر لفظاً صريحاً مرتين : الأولى في قول الشاعر : "نسافر في عربات المزامير"، والثانية في قوله : "كأن السفر طريق الغيوم"، ووردت أيضاً لفظة مرادفة للسفر مرة واحدة، وهي"الرحيل ". ثم إن كثيراً من كلمات القصيدة تحمل دلالات السفر والانتقال والحركة، من خلال السياق الذي وردت فيه، منها الأفعال : نعود، نكمل، نرقد، نخرج، نقيس، والأسماء : المسافة، البلاد، عربات، ساعة، متر، خيمة، طريقك، الطريق، دربي. وعلى هذا فإننا نستطيع أن نجزم بأن كلمة "السفر" هي "الكلمة المفتاح " في القصيدة، ونلاحظ أن فضاء النص بكامله مبني على هذه الكلمة.

يقول الشاعر في مطلع قصيدته : "نسافر كالناس"، فالسفر في هذا الجزء من الجملة عادي، أي نسافر كما يسافر كل الناس، لكنّ الجزء الثاني من الجملة : "لكننا لا نعود إلى أي شيء "بدأه الشاعر بكلمة "لكنّ " التي تفيد الاستدراك، أي أنها تنسب لما بعدها حكماً يخالف الحكم الثابت لما قبلها من الجملة، وليس هذا من قبيل التناقض، بل هو مصدر قوّة للمعنى الذي يريده الشاعر؛ فالشاعر كأنه يقف عاجزاً عن إدراك سبب هذه الظاهرة التي يعاني منها ضمن المجموعة التي ينتمي إليها، فالجماعة هذه تسافر كما يسافر كل الناس، لكن الناس يصلون في العادة، أما جماعته فإنها لا تصل، وكأن سفرها ليس في طريق له بداية ونهاية [2] .

إن معنى السفر المتعارف عليه هو الانتقال من مكان إلى مكان آخر، كالانتقال من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) مثلاً. غير أن الدلالة الملازمة لكلمة "السفر" لم تبق على ما هي عليه في النص، بل اكتسبت هذه الكلمة دلالة جديدة، فإذا كانت النقطة (أ) تمثل بداية السفر، فإنّ النقطة (ب)، التي تمثل نهاية السفر، مجهولة وغير موجودة، ومن هنا يبدو جمال التشبيه في قول الشاعر : "كأن السفر طريق الغيوم".

إنّ الألفاظ قد تحوّلت دلالتها التقليدية إلى دلالات جديدة اكتسبتها من خلال البنى التركيبية التي كونها لها الشاعر مع بقية العناصر في القصيدة، وإنّ ما يركّز عليه الشاعر في رسالته التي يريد إيصالها إلى الآخرين يطبق على ألفاظ النص :السفر، الغيوم، ظلام الغيوب، جذوع الشجر. إنها ألفاظ توحي إلينا بمدلولات غيبية، فالسفر أمر مستقبلي مجهول، ورحلة الشاعر رحلة في نطاق المجهول، فقد ترك أحبّاءه " في ظلام الغيوب وبين جذوع الشجر"، وكلمة "الشجر" تخرج عن دلالتها المألوفة إلى دلالة أخرى هي التاريخ، والسفر الجمعي يدخل فيه عنصر النساء المتمثل في كلمة "زوجاتنا"، إنها رحلة مشتركة تسير بها النساء إلى جانب الرجال لتدلنا على الاستمرارية في الزمن، وعلى وحدة المصير.

ويبدو الشاعر حين يقول : "لدُن منّا مئات السنين لنكمل هذا الرحيل" مصمّماً على مواصلة الرحلة، ولو كان ذلك إلى حيّز في إطار المكان "البلاد" على صغره، وحيّز في إطار الزمان "المستحيل" ولو كان قصيراً.

ويبدو أيضاً أنّ الشاعر، في تعامله مع هذه الرحلة، قد عكس لنا رؤيته المضطربة، فجاء بالتركيب منحرفاً : "إلى ساعة من بلاد، ومتر من المستحيل"، وكان الأصل أن يقول: (إلى متر من بلاد، وساعة من المستحيل)، فاستخدام اللفظة في غير سياقها المعهود، وهو ما يعرف بالانزياح في علم الأسلوب، هو استخدام أخرج اللغة من مدلولها العام إلى الخاص، وهو النص، فأكسب اللغة شيئاً من التحوّل، وبهذا التحوّل تكتسب الألفاظ مدلولات غير معهودة خارج النص، ومعروفة في إطار النص.

وينطبق هذا على تعامل الشاعر مع الصورة، فمدلول "نسافر كالناس" مدلول متصور في الذهن، وهو يختلف عن مدلول : "نسافر في عربات المزامير" الذي يقع في مستوى تعبيري أعلى من المستوى الأول.

ثم يرتد الشاعر إلى التاريخ ليعبر عن موقفه الحاضر: "نرقد في خيمة الأنبياء"؛ فتاريخ الأنبياء متمثل في ذهن القارئ، وهذا المفهوم ينسجم مع متطلبات الشاعر في إدخال هذا العنصر إلى النص، ليدلنا على رحلته الصعبة والشاقة كرحلة الأنبياء.

فالخيمة لا ترمز للثبات، وإنما للترحال، والترحال يتطلب جهداً ومشقة، وحين يبذل الناس كل جهودهم وطاقاتهم، فإن رحيلهم لا يكون عبثياً، وإنما سيوصلهم في النهاية إلى هدفهم الغالي الذي يسعون من أجله.

لقد جاءت لفظة الخيمة هنا مقترنة بالأنبياء، وعلى هذا يصبح في الرحلة نوع من القداسة، ومن ثم فإن لفظة "الغجر" تكون ذات دلالات إيجابية، لأن وجودها في جملة مقترنة بجملة "ترقد في خيمة الأنبياء" منحها قيمة إيجابية، تتمثل في أنها تنطق بعفوية صادقة فيها البراءة، وليس فيها الكذب والرياء والمداهنة.

والصورة الشعرية في قول الشاعر : "نقيس الفضاء بمنقار هدهدة" تقع في إطار الممكن الذي نستطيع تمثله. أما علاقة هذا بالنص فهي أن هذه الجملة تدلنا على التمسك بالأمل القليل الذي يقع في عالم الغيب، فكأن الشاعر يريد أن يصل إلى ذلك المجهول في نهاية الطريق عن طريق الهدهدة. وهذا استغلال جيد يعيدنا إلى هدهد سليمان عليه السلام الذي يأتي بالخبر من أقصى البلاد. فالشاعر يريد أن يصل إلى وطنه من خلال الأمل الضيّق، وهو يؤمن أشد الإيمان بالوصول، ويصر على التمسك به، والتسلي في أثناء رحلته بـ(الغناء) ليختصر بعد المسافة : "نغني لنلهي المسافة عنّا".

وتفاجئنا بعد ذلك صورة مستحيلة وغير متمثلة في الذهن : "ونغسل ضوء القمر"، وكأن قمر الشاعر غير قمر الناس الآخرين. إنه يريد أن يستنير بنور قمر جديد يضيء له الطريق ، وهو ، إلى ذلك، يحاول خلق عالم جديد حتى في إطار اللغة. إنه التحول في نطاق الصورة بخلق بنية جديدة للصورة الشعرية من خلال ما تثيره هذه الصورة في نفس المتلقي وانعكاسها على جوهر النص.

ثم ينشطر الإطار الجمعي المتمثل في ضمير الـ (نحن) إلى ضميري الـ (أنا) و الـ (أنت) للتعبير عن مواصلة الرحلة. فالضمير البارز في النص هو ضمير الـ (نحن) المتمثل في كلمات : نسافر (الافتتاحية)، نعود، لنكمل، نسافر في قوله : "نسافر في عربات المزامير"، نرقد، نخرج، نقيس، نغني، لنلهي، نغسل، لنعرف، أو (نا) المتكلمين، المتمثل في كلمات : لكننا، دفنا، أحبتنا، قلنا، لزوجاتنا. ولكنّ حضوره لم يستمر في النص، بل حدثت له عملية انشطار، حيث انشطر إلى ضميرين هما : الـ

(أنا) المتمثل في قوله : "لأسند دربي على حجر من حجر"، والـ (أنت) المتمثل في قوله : "طويل طريقك فاحلم بسبع نساء"، "وهزّ لهن النخيل لتعرف أسماءهن"، "تكلّمْ ! تكلّمْ !" التي تكررت مرتين، فالسفر إذا جاء على هذا النحو الذي رسمه الشاعر : "كأن السفر طريق الغيوم"، فإنه بحاجة إلى أجيال لضمان تحقيقه. وربما كانت عملية الانشطار إشارة ذكية يحدثها الشاعر في ضمير الـ (نحن) لقيمه على الأنا والأنت، حتى إذا تعب الطرف الأول (الأنا)، يبقى الطرف الآخر (الأنت) على استعداد لمواصلة الرحلة. ولذا فإنّ (الأنا) يخاطب (الأنت) بقوله: "طويل طريقك فاحلم بسبع نساء لتحمل هذا الطريق الطويل"، وكأنه يرى في (الأنت) الجهة الأكثر قدرة على مواصلة الرحلة .

ويشكل التراث مرجعية أساسية من مرجعيات النص، وذلك من خلال بعض الألفاظ، منها الرقم (7) في قول الشاعر : "سبع نساء "، و"منقار هدهدة"، الذي سبقت الإشارة إليه، و"طفل الجليل"، و"النخيل". وحتى كلمة "طريق" فإنها تدلنا على المجهول، وهذا ينسجم مع لفظة "سبع نساء " التي تثير عند القارئ تساؤلاً حتمياً حول إصرار الشاعر على التمسك بالرقم (7)، وهو تساؤل يرتد بنا إلى الموروث الجماعي، والدلالات الاجتماعية والدينية لهذا الرقم السّري .

والشاعر يريد أن يحمل حلم الوطن (حلم العودة) على الكتفين، بمعية النساء اللاتي سينجبن الحرية من خلال العودة:"ومن أي أم سيولد طفل الجليل". وفي هذا لجوء إلى التاريخ الإسلامي، وقصة مريم العذراء الوارد ذكرها في القرآن الكريم. قال تعالى:﴿ وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ﴾[3]. فولادة الطفولة ستكون في ظل هذا الشموخ والاعتزاز بالبقاء " النخيل"، للوصول إلى الخصب والحياة، وعندئذٍ سوف يتحقق حلم الشاعر – الوطن .

وبلد الشاعر، وجماعته، مِن "كلام" ! وكيف يكون البلد من كلام ؟ لقد أفهمنا الشاعر ما يريد من خلال اتساق هذه الجملة ب " تكلّمْ ! تكلّمْ ! " وما تحمله هاتان اللفظتان من انفعال. فالكلام هو قول الحق في وجه الطغيان. إنها كلمات الحرية التي ستغير ذلك الواقع، وكأنّ الشاعر بذلك يستنهض شعبه لعملية بنائية تتمثل في

جانبين: الأول معنوي، وهو القوة الفكرية، وإبداء الرأي، وعـدم الخـوف، والثـاني مادي، وهو بناء الوطن بناءَ حلم الشاعر بتأسيسه حجراً حجراً .

ثم يكرر الشاعر قوله :" لنا بلد من كلام" ليثير القارئ بالإصرار على العمليـة البنائية، فهذا الكلام سيغير الواقع، وينتهي السفر، ويتحقق الحلم .

وبنظرة عامة على البنية اللغوية للقصيدة، لابـد مـن الإشـارة إلى ملحوظتـين مهمتين : الأولى أن دلالات الأفعال التي استخدمها الشاعر في القصيدة فيها عنصـر الحركة؛ فالشاعر في حركة دائمة في نطاق الطريق الذي يسير فيه في رحلـة المجهول، وهو يتشبث بالأمل القليل من خلال إصراره على مواصلة الرحلة. أما الثانية فـهي أنّ الشاعر قد بدأ قصيدته بالسفر، وأنهاها بالسـفر، لأن السـفر لابـد أن يكـون لـه نهاية، ويؤكد هذا قوله : "لنعرف حدّاً لهذا السفر". وعليه تكون كلمـة "السـفر" هـي "الكلمة المفتاح" في القصيدة ، وقد لاحظنا كيف أن النـص بكاملـه مبـني علـى هـذه الكلمة .

ثانياً : قصيدة عيونك شوكة في القلب / محمود درويش

1- عُيُونُك، شَوْكةٌ في القلب

2-تُوجعُني.. وأعْبُدُها

3- وأحْميها من الريح

4- وأغمُدها وراءَ الليلِ والأوجاع .. أغْمُدها

5- فيُشْعِلُ جُرْحُها ضوْءَ المصابيحِ

6- ويجعلُ حاضِري غدُها

7- أعزّ عليَّ مِنْ روحي

8- وأنسَى، بعدَ حينٍ، في لقاءِ العينِ بالعينِ

9- بأنّا مَرّةً كُنّا، وَرَاءَ الباب، إثنين!

10- كَلامُكِ.. كان أغنيّةْ

11- وكنتُ أحَاولُ الإنْشادْ

12- ولكن الشقاء أحاط بالشّفة الربيعيةْ

13- كلامُكِ، كالسُّنُونو، طارَ مِنْ بيتي

14- فهاجر بابَ منزلِنا، وعَتَبتِنا الخريفيةْ

15- وراءَك.. حيثُ شاءَ الشّوقُ

16- وانكَسَرَتْ مَرايَانا

17- فصارَ الحُزْنُ ألفيْن

18-ولَمْلَمْنا شَظَايَا الصَّوتِ..

19- لم نُتْقِنْ سِوى مرثيّة الوطنِ!

20-سَنَزْرَعُها معاً في صَدْرِ قيثار

21- وفَوْقَ سُطوحِ نَكْبَتِنا، سنعْزِفُها

22-لأقمار مُشوَّهةٍ.. وأحجَار

23- ولكنّي نسيتُ... نسيتُ يا مجهولةَ الصَّوتِ:

24- رَحيلُك أصْدأ القيثار... أم صَمْتي؟!

25- رأيتُك أمسِ في الميناء

26- مُسَافِرةً بلا أهل .. بلا زادِ

27- ركضتُ إليكِ كالأيتامِ..

28- أسالُ حِكمة الأجداد:

29- لماذا تُسْحَبُ البيّارةُ الخَضراءُ

30- إلى سجنٍ، إلى منفى، إلى ميناءْ

31- وتبقى، رغم رحلتها

32- ورغم رَوَائح الأملاحِ والأشواقِ،

33- تبقى دائماً خضراءْ؟

34- وأكتُبُ في مفكرتي:

35- أحبُّ البرتقالَ. وأكره الميناءْ

36- وأرْدِفُ في مفكرتي:

37- على الميناءْ

38- وقفتُ. وكانت الدُّنيا عُيونَ شتاءْ

39- وقِشْرُ البرتقالِ لنا. وخَلْفي كانت الصحراءْ!

40- رأيتُكِ في جبالِ الشوكِ

41- راعيةً بلا أغنامْ

42- مُطَارَدةً، وفي الأطلالْ

43- وكُنتِ حديقَتي، وأنا غريب الدار

44- أدقُّ البابَ يا قلبي

45- على قلبي

46- يقومُ البابُ والشُبّاكُ والإسْمنتُ والأحجارُ!

47- رأيتُكِ في خوابي الماءِ والقمحِ

48- مُحطّمةً. رأيتُكِ في مقاهي الليل خادمةً

49- رأيتُكِ في شُعاع الدّمعِ والجُرحِ.

50- وأنتِ الرِّئةُ الأخرى بصدري..

51- أنتِ أنتِ الصَوتُ في شَفتي...

52- وأنتِ الماءُ، أنتِ النارُ!

53- رأيتُكِ عند باب الكهفِ.. عند النار

54- مُعَلّقةً على حَبْل الغسيل ثيابَ أيتامِكْ

55- رأيتُكِ في المواقدِ.. في الشّوارعِ..

56- في الزرائبِ... في دمِ الشمسِ

57- رأيتُكِ في أغاني اليُتم والبُؤس!

58- رأيتُكِ مِلءَ مِلحِ البَحْرِ والرَّمْلِ

59- وكنتِ جميلةً كالأرضِ... كالأطفالِ... كالفُلِّ

60- وأقْسِمُ:

61- مِنْ رموشِ العَيْنِ سَوْفَ أخيطُ منديلا

62- وأنقشُ فوقَهُ شِعراً لعينيكِ

63- وإسماً حين أسقيهِ فؤاداً ذابَ ترتيلا..

64- يمدُّ عرائش الأيْكِ..

65- سأكتبُ جملةً أغلى من الشهداء والقُبلِ:

66- "فلسطينيةً كانت. ولم تزلِ!"

67- فتحتُ البابَ والشُّباكَ في ليلِ الأعاصيرِ

68- على قَمَرٍ تصلَّب في لَيالينا

69- وقلْتُ لليلتي: دُوْري!

70- وراءَ الليل والسُّور..

71- فَلِي وَعْدٌ مع الكلماتِ والنور

72- وأنتِ حديقَتِي العذراءُ

73- ما دامَت أغانينا

74- سُيُوفاً حين نُشْرِعها

75- وأنتِ وفيَّةٌ كالقمحِ..

76- ما دامت أغانينا

77- سماداً حين نزرعها

78- وأنتِ كنخلةٍ في البال.

79- ما انكسرت لعاصفةٍ وحطَّاب

80- وما جزَّت ضفائرَها

81- وُحُوشُ البيْدِ والغَاب...

82- ولكنّي أنا المنفيُّ خَلْفَ السُّور والباب

83- خُذيني تَحْتَ عينيكِ

84- خُذيني، أينما كنتِ

85- خُذيني، كيفما كُنْتِ

86- أرُدّ إليَّ لون الوجهِ والبَدَنِ

87- وضَوْءَ القلب والعَيْنِ

88- ومِلْحَ الخُبْزِ واللّحْنِ

89- وَطعْمَ الأرضِ والوطنِ!

90- خُذيني تَحْتَ عينيكِ

91- خذيني لوحةً زيتيَّةً في كوخِ حَسْراتِ

92- خذيني آيةً مِنْ سِفْرِ مأساتي

93- خذيني لعبةً... حَجَراً من البيتِ

94- ليَذْكُرَ جيلُنا الآتي

95- مَسَاربَهُ إلى البيتِ!

96- فلسطينيةَ العينينِ والوَشْمِ

97- فلسطينيةَ الاسم

98- فلسطينيةَ الأحلامِ والهمِّ

99- فلسطينيَّةَ المنديلِ والقدمَيْن والجسْمِ

100- فلسطينيَّةَ الكلماتِ والصَّمتِ

101- فلسطينيةَ الصَّوْتِ

102- فلسطينيةَ الميلادِ والموتِ

103- حَمَلْتُكِ في دَفَاتِري القديمةِ

104- نارَ أشعاري

105- حملْتُك زادَ أسفاري

106- وباسمك، صِحْتُ في الوديانْ:

107- خيولُ الرّوم! .. أعرفُها

108- وإنْ يتبدل المَيْدان!

109- خُذوا حَذَراً..

110- من البَرْقِ الذي صَكَتْهُ أغنيتي على الصّوانْ

111- أنا زَيْنُ الشّباب، وفارسُ الفرسان

112- أنا، ومُحَطِّم الأوْثان.

113- حدودُ الشّام أزْرَعُها

114- قصائِدَ تُطْلِقُ العُقْبان!

115- وباسمك، صحتُ بالأعداء:

116- كُلي لحمي إذا ما نِمْتُ يا ديدانْ

117- فبَيْضُ النَمْلِ لا يَلِد النسورْ..

118-وبيضةُ الأفعى..

119-يخبئُ قشرها ثعبان!

120- خيول الروم ... أعرفُها

121- وأعرفُ قَبْلَها أنّي

122- أنا زَيْنُ الشّباب، وفَارسُ الفرسانْ![4].

❖ **ملاحظات على القصيدة:**

1- بحر القصيدة هو (مجزوء الوافر)

- ∪ ∪ - ∪ / - ∪ ∪ - ∪   - ∪ ∪ - ∪ / - ∪ ∪ - ∪

(مفاعَلَتُنْ)، وهي التفعيلة الرئيسة في بحر الوافر.

2- زحافات البحر كانت كالتالي:-

أ- وردت (∪ - ∪ ∪ - مفاعَلَتُن) بشكل كبير وهي الرئيسة.

ب- وردت (∪ - - - مُفَاعَلْتُنْ) وتسمى "معصوبة".

ج- وردت (∪ - - - ه مُفَاعَلْتَانْ) وهي معصوبة مُذالة.

د- وردت (∪ - ∪ ∪ - ه مُفَاعَلَتَانْ) وهي سالمة مُذالة.

ه- وردت (∪ - - ∪ مَفاعيلُ) مرة واحدة وهي رقم (50) وتسمى "منقوصة".

❖ **ملاحظات على القافية:**

ليست القافية مُلزِمةً في الشعر الحر، وليس بمطلوب من الشاعر أن يكـرّر قافيـة ما في قصيدة الشعر الحرّ، ولكن محمود درويـش تتميّز قصـائده بالإنشـاد، وبالإيقـاع الموسيقي الذي يُرسّخه ظهور القافية بين مقطعٍ وآخر.

وبقراءة سريعة لقوافي القصيدة يتضّح أن القافية كانت تظهر بشـكل مُلحٍ، ممـا أكسب النص إيقاعية رائعة، وهذه بعض توقيعاته النغمية:

1- قافية الحاء وظهرت في الأرقام (3، 5، 7) ⇐ 3 مرات.

2- قافية الدال وظهرت في الأرقام (2، 4، 6) ⇐ 3 مرات.

وهذا يعني أن قافية الدال تظـهر أوّلاً (2)، ثـم الحـاء (3) ثـم تعـود الـدال (4)، وتعقبها الحاء (5)، ... وهكذا، وهذه مراوحة بـين الـدال والحـاء بشـكل متـواز متساو مما يعطي ترتيباً نغمياً ملموساً وجميلاً.

3- قافية النون في (8، 9، 17).

4- قافية الهاء الساكنة بعد ياء النسبة في (10، 12، 14).

5- قافية التاء المكسورة (13، 18، 23، 24)، ويلاحظ أنه باعد فيمـا بينـها هنـا (أربع مرات).

6- قافية الراء في (20، 22).

7- قافية الهمزة الساكنة بعد ألف مَدِّيَّة في(25، 29، 30، 33، 35، 37، 38، 39) ثماني مرّات (وهو أكثر تكرار لقافية هنا).

8- قافية الدال الساكنة (28).

9- قافية الراء الساكنة بعد ألف مديّة في (43، 46، 52، 53).

10- قافية الحاء (47، 49).

11- قافية السين في (56، 57).

12- قافية اللام المكسورة في (58، 59، 65، 66).

13- قافية اللام المفتوحة في (61، 63).

14- قافية الراء المكسورة في (67، 69، 70، 71).

15- قافية النون المطلقة في (68، 73، 76).

16- قافية الباء المكسورة بعد ألف مدّيّة (79، 81، 82).

17- قافية النون المكسورة في (86، 87، 88، 89).

18- قافية التاء المكسورة بعد ألف في (91، 92، 94).

19- قافية الميم المكسورة في (96، 97، 98، 99).

20- قافية التاء المكسورة في (100، 101، 102).

21- قافية الراء المكسورة بعد ألف في (104، 105).

22- قافية النون الساكنة بعد ألف في (106، 108، 110، 111، 112، 114، 116، 119، 122) تسع مرات وهو أكثر من قافية الهمزة الساكنة بعد ألف.

إنّ نص درويش الذي بين أيدينا يستلزم تعاملاً خاصاً يسعى لسبر أغوار العلاقات المتوترة بين دلالات الألفاظ القائمة على البحث عن المقولة الأساسية التي تحكم المطلع الشعري، وتسيطر على توزيع الألفاظ والأنساق اللغوية، ومحاولة الوصول إلى هذه المقولة من خلال تناول الأعمال الشعرية بمناهج الأسلوبية الحديثة كمنهج (الدائرة اللغوية) التي تستلزم من الدارس، كما قدمها سبيتزر، أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني، بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله، ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل في مبدأ إبداعي. ولاشك أن الدارس سيكون قادراً على أن يقرر بضع رحلات إن كان قد وجد المركز الباعث للحياة، أو تلك الشمس في النظام الشمسي العام[5]. ويتم خلال تلك الرحلات الالتفات إلى الظواهر اللغوية المميزة التي تجسد ما يعرف بالانحرافات السيمانتيكية (الدلالية).

إن مفهوم الانزياح مفهوم واسع في الدراسات الأسلوبية ويشتمل على الناحيتين: الكمية والنوعية. إذ تتمثل الانزياحات الكمية في التكرار، والسمات الإيقاعية البارزة في النص الشعري خصوصاً.

وتتجسد الانزياحات النوعية في الخروج عن الأصل اللغوي، أو مخالفة أصول اللغة أو مخالفة العرف الأدبي، مما يبطل التوقع لدى القارئ، وهو ما يكون له أثر بالغ يعمل على إكساب اللغة صفة الشعرية، ويجعله مصحوباً بالوسائل الضرورية لتميزه وتجعله أكثر قبولاً.

وهذا بالطبع يتطلب الإفادة من مجمل ما طرحته الأسلوبية واللسانيات الحديثة، وبشكل خاص الاعتماد على الانزياحات الدلالية، وما يجري من تحولات على البنية الأساسية للعبارة التي تعطي بعداً شعرياً للغة.

لقد انتهج الباحث هذه المنهجية محاولاً الوقوف على نماذج من تلك الانزياحات في قصيدة : عاشق من فلسطين، وبيان جملة أبعادها الأسلوبية.

يطالعنا درويش في مقدمة قصيدته بقوله :

عيونك شوكة في القلب ...توجعني وأعبدها.

وهي عبارة تمثل انزياحاً عن الأساليب الشعرية المعهودة في تشبيه العيون عند العرب في قوله : "عيونك شوكة"، وهذا يشي بإيحاءات كثيرة حول معاناة الشاعر، ثم يضيف ما يبعث مزيداً من التوتر عندما يجعلها "في القلب". فالشاعر شبه العيون بالشوكة، ولكنه ترك العيون ولم يعد يتحدث عنها، فهي مثير يشكل حافزاً للعبارة التي يريد . والعبارة التي تشعرنا بوجود دلالة كامنة في الأعماق غير ما يمكن أن يفهم منها ظاهرياً ، وذلك نتيجة عمليتين أسلوبيتين :

الأولى: الانزياح في الاستخدام اللغوي ومخالفة التوقع كما يبدو من :

- تشبيه العيون بالشوكة، التي فيها انزياح عن منظومة الأساليب الشعرية المتعارفة.
- ردة فعله إزاء فعل الشوكة، حيث قال : أعبدها بدل أنزعها كما هو متوقع مثلاً.

الثانية: عنصر الاختيار للألفاظ والموضوع عموماً ، فقد نُظر إلى الأسلوب بأنه: "اختيار واع لسلطة المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات"[6]. والاختيار

كما يرى منظرو الأسلوبية، يتم بين المصادر المعجمية المتنوعة وبناء الجمل في لغة معينة، وهذا اختيار ثانوي كما يقول غراهام هوف، أما الاختيار الأوّلي فهو اختيار الموضوع بالمعنى الواسع [7].

إنّ محور الاختيار يبنى على اختيار مفردة بدل مفردة أخرى، ويختار درويش شوكة ليشبه العيون. ويختار توجعني بدل تعجبني، وأعبدها بدل أنزعها. ومحور توزيع هذا الاختيار يتم بإقامة علاقة غير عادية بتركيب المفردة مع مفردات أخرى : عيونك شوكة توجعني وأعبدها، وبالنظر إلى محور الاختيار ومحور التوزيع نخلص إلى التطابق الذي يفضي إلى إنتاج دلالة جديدة ذات أثر خاص تكشف عن نفسية الشاعر ومعاناته وعذابه. وعند الوقوف على الدلالة الخاصة للانزياح في قوله : أعبدها، وربط ذلك مع عنوان القصيدة : " عاشق..." تأخذ الدلالة بعداً خاصاً وهي الحب الروحاني الخالص، الذي يتمثل العشق الصوفي المترفع عن الأوضاع الأرضية، الذي يسمو عن المادة والمحسوس.

إن هذه الانزياحات تصبح مثيرة للدلالات الكامنة والمعبرة عن رؤية الشاعر، حيث الشوكة مرتبطة بالألم، ولكنه ألم مستعذب ومستطاب من الشاعر، ولذلك جاءت ردة فعله غير متوقعة، وكل هذا يجعلنا نبحث عن الرؤية العميقة التي أثرت على السطح. ومعلوم أن للتشبيه بنية خاصة في الشعر الحديث على غير ما هو متعارف عليه في أغلب الشعر القديم، ففي الصور التشبيهية لا نتعامل مع مشبه ومشبه به، وإنما نبحث عن بؤرة الصورة التشبيهية التي تشكل محور الصورة، وهي هنا" العينان". ثم الدائرة التي تتشكل منها بقية الصورة من خلال إقامة علاقات لغوية تفصح بعد كثافة لغوية حادة، عن الرؤية الخاصة والدلالة المقصودة .

ولما طالعنا درويش بردة فعله لّما تشوّك قلبه بقوله :" أعبدها"، أتى بما هو غير متوقع، وكانت أعبدها كلمة مفاجئة قطعت سياق النص. وهذا ما أعطى العبارة أثراً شعرياً مميزاً وهو عينه ما يسميه جاكوبسون الانتظار الخائب وتوليد ما هو غير منتظر أو متوقع، إذ كان التوقع أن يقال بعد قوله : توجعني : أنزعها.

ومما لا شك فيه أن جملة الانزياحات "التجاوزات" تشي بمنطق خاص ينتهجه الشاعر في أسلوبه القائم على اختيار ألفاظ غير متوقعة وإقامة علاقات بينها، تجعل

دلالاتها متمفصلة يصعب الشعور معها بالانسجام ما لم نتعامل معها في ضوء هذا المنطق الخاص. وهذا ما يبدو لدى متابعة الجملة الشعرية :

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع ... أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها

فالتكرار الذي يعد شكلاً من الانزياح الكمي في قوله : أغمدها، يوظف لإنتاج الإيقاع الشعري مع أعبدها، ويشكل مرتكزاً لتوليد العبارة اللاحقة :

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

واختيار الشاعر لفظة "يشعل" وإسنادها إلى الجرح اختيار غير متوقع، وتركيب متمفصل دلالياً، وهو ما تسميه البلاغة القديمة : استعارة .

ولعل هذا التسلسل الدلالي بدءاً من قوله : عيونك شوكة، فقوله : في القلب، ثم توجعني، ثم أعبدها وأحميها وأغمدها، وانتهاء بقوله: يشعل جرحها ضوء المصابيح، دون تقييد للمكان، ليشعر بأن الشاعر يعاين لحظة تأزّم وتوتر، بؤرتها قوله : عيونك، وهي تشكل بؤرة الصورة الشعرية ومحورها.

وتزداد درجة التأزم عندما يصبح الغد صانع الحاضر، ونلحظ انزياحاً مركباً في قوله: ويجعل حاضري غدُها.

الأصل : يجعل حاضري غدَها

الانزياح : يجعل حاضري غدُها

حيث جعل الغد يصنع الحاضر، ويتخلل ذلك أيضاً انزياح آخر بتقديم المفعول به "حاضري" على الفاعل " غدها "، ولهذا قيمة شعرية ودلالية تظهر من خلال توليد إيقاع شعري من جهة، والعناية بالحاضر والإعلاء من شأنه على الرغم من من إيلامه ووجعه ومأساته، إلا أنه حاضر يحظى بقيمة خاصة تتضح بقوله في السطر الثاني:

أعز عليّ من روحي

وبذلك يجد المتأمل للعبارة الشعرية من قصيدة درويش (1-9) نفسه أمام جملة من ركامات اللاانسجام تتمظهر بقوالب شتّى : توجعني، أعبدها / توجعني، أحميها / توجعني، أغمدها / جرحها، ضوء المصابيح / الحاضر المؤلم، أعز عليه من روحه.

وهذه الركامات اللاانسجامية تدفعنا إلى قراءة الجملة الشعرية (1-9) بحثاً عن المقولة الأساسية فيها التي تكمن في طي العبارات السطحية وفق ما قدمه سبيتزر.

وأغلب الظن أن المقولة الأساسية (البنية العميقة) تستتر خلف مجموعة التمفصلات الدلالية التي سبق الحديث عنها، التي تتلخص بانتهاء العاشق في التوحد مع معشوقه. لقد أضحى الشاعر مع فلسطين كياناً واحداً، فقد بدأت التجربة العشقية وجعاً وعبادة وحماية، ثم تمسكاً وإشعالاً للمصابيح، لتنتهي إلى التوحد مع الوطن، كلّ ذلك يؤكد تجلي فكرة العشق الصوفي وسعي الصوفيين إلى التوحد مع معشوقهم – الذات الإلهية–، أما توحد درويش في عشقه لفلسطين فقد انتهى إليه في قوله :

وأنسى بعد حين، في لقاء العين بالعين

بأنا مرة كنا، وراء الباب اثنين

لقد نسي تلك الاثنينية بينه وبين معشوقه، وتوحدا في كيان واحد، تسامت إليه تجربته العاطفية مع معشوقته.

ونرى درويش يستفتح الجملة الشعرية الثانية بجمل تقريرية فيقول :

كلامك ...... كان أغنية

وكنت أحاول الإنشاد

وهي جمل تقريرية متماشية مع الأصل اللغوي دون انزياحات، إلا أن ذلك سرعان ما يتحوّل إلى ثقافة لغوية في التعبير ناتجة عن لحظة تأزّم فيقول :

ولكنّ الشقاء قد أحاط بالشفة الربيعية

حيث نلحظ علاقات متمفصلة دلالياً بين الألفاظ، فالشقاء يحيط بالشفة، والشفة توصف بأنها ربيعية، ثم نجده يخرج إلى انزياح غير متوقع في تشبيه الكلام بالسنونو، إذ يقول :

كلامك كالسنونو، طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية

إن الصورة الشعرية التي تتشكل في هذه الجملة الشعرية من بؤرة توتر في قوله: " كلامك " الذي يشبه السنونو، ثم تأخذ هذه البؤرة بالاتساع والامتداد حتى يصل إلى انزياح آخر يؤدي إلى كثافة دلالية يعسر فهمها إلا من خلال الاستناد إلى المرجعية الأسطورية الكامنة خلفها، فالخريف يمثل الحقبة الزمنية التي تجسّد الموت في الطبيعة، في حين يجسد الربيع مظاهر الحياة. ولدى ربطنا بين الانزياح في الوصف في قوله: " الشفة الربيعية " التي تعطلت عندما أحاط بها الشقاء، و " العتبة الخريفية" التي تبدو فاعله كما يتضح من قوله "وراءك" حيث يثبت وجودها، لدى الربط بين الانزياحين نصل إلى شبكة العلاقات الدلالية بالاستناد إلى أساطير البعث القديمة "عشتار وتموز"، إذ يستشرف من دلالة جمل درويش الشعرية دعوة إلى الموت الذي يخبئ الحياة، وكأن الحل برأيه لا يكون إلا بإعادة صياغة جديدة للحياة.

فهي دعوة إلى الموت من أجل خلق حياة جديدة تماماً كحياة الأرض بعد موتها. ولدى متابعة الجملة الشعرية نلحظ توترات دلالية باستحضار الشاعر قيماً أسطورية في قوله:

وانكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين

فهو يستحضر أسطورة " نرسيس"، و بإسناد عبارته "وانكسرت مرايانا" إلى الأسطورة تجد الشاعر يكسر المرايا، حتى تدرك الذات بنفسها، خشية الاستمرار في التطلع إلى الذات دون وعي بحقيقتها أو هداية بنفسها، فلابد من التبصر بالحقيقة، وهذه هي المقولة الأساسية التي تسيطر على الأنساق اللغوية في هذه الجملة الشعرية، وقوامها التبصر بالحقيقة وإدراك كنه الأشياء بأن نحيا حياة جديدة صحيحة لا تكون إلا بعد موت وتضحيات جسيمة، لا أن تسيرنا مشيئة الشوق.

إننا كما يقول درويش :

لم نتقن سوى مرثية الوطن

وهو إتقان بعد فشل، فلما حاول الإنشاد لم يستطع، والكلام كان أغنية، غير أنّ ما نتقنه الآن هو تلك المرثية الوطنية.

لقد تحطم الواقع وتكسرت المرايا ثم أعيد تشكيله من جديد، فنجده يقول :

ولملمنا شظايا الصوت

وهو انزياح في النص يفضي إلى دلالة خاصة، إذ مازال يستحضر كلامها الذي يشبه الأغنية وإنشاده المتعثر، وهذه اللملمة لما تبعثر وتعثر تخلق واقعاً جديداً وحياة أخرى.

ويزداد التوتر في الدلالة من خلال فتح مجالات واسعة للمخيلة في قوله:

سنزرعها معاً في صدر جيتار

وفوق سطوح نكبتنا ، سنعزفها

لأقمار مشوّهة... وأحجار

ونجد درويش يأتي بوصف غير مألوف يكشف عن دلالات نفسية تنبعث من الواقع الأليم، فحتى الرثاء لا قيمة له، وعزفه لا يزيد أن يكون لأقمار شوهاء وحجارة صمّاء. ويتضح هذا الوصف غير المألوف في الانتقال الذي نلحظه في اختيار الشاعر للعزف الذي تعارف عليه الناس في مجالس الأنس والطرب، غير أن ذلك لم يكن، إذ سرعان ما يتعطل العزف ويصدأ الجيتار، ونجده يصف معشوقته بمجهولة الصوت في قوله:

ولكني نسيت ... نسيت يا مجهولة الصوت

رحيلك أصدأ الجيتار .... أم صمتي

فقد أضحت مجهولة الصوت بعد أن كان كلامها أغنية. ونلحظ انزياحاً دلالياً في قوله: رحيلك أصدأ الجيتار .... أم صمتي، إذ يشي بتأزم في الدلالة، حيث توقفت سيمفونية العزف المتناغمة وتعطّل الجيتار.

إن متابعة الجمل الشعرية السابقة، وملاحظة المقولات الأساسية، تظهر تحوّلاً في الرؤية الشعرية، فقد بدأ الشاعر بلحظة العشق الروحاني المثالي، ثم أخذ يفتقد مثل هذا الموقف بعد كسره المرايا وتحطم أسطورة الذات، ولا شك أن مثل هذه التحولات

هي انزياحات عن نمطية النص التي أقرها الشاعر في الجملة الشعرية الأولى، وهي انزياحات سيمانتيكية كبرى لا يمكن استظهارها إلا من خلال الوصول إلى المقولة الأساسية التي تمثل " مركز الحياة الباطنية " كما سماها سبيتزر.

إن هذه الانزياحات السيمانتيكية الكبرىفي المقولات الأساسية للجمل الشعرية، التي من خلالها نسعى للسيطرة على الشذوذ في الأنساق اللغوية والتمفصلات الدلالية كما بدا في الانزياحات التي وقفنا عليها سابقاً، تزيد من صعوبة التوقع بالنسبة لتوجه الشاعر في الجمل الشعرية التالية. لكن محاولة درويش للتخلص من المثالية قد تشكل دافعاً نحو المعاينة الواقعية لحال معشوقته فلسطين، وهذا يبدو في الجمل الشعرية الآتية، حيث ينتقل درويش إلى منحى آخر من مناجاته لمعشوقته، بعد أن وقف عند عيونها ثم كلامها، إذ نجده ينتقل إلى الحديث عنها غير أنه حديث عن بعد، يقول:

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل ... بلا زاد

وكأن المعشوقة تتوارى شيئاً فشيئاً، فمن عيونها عن قرب إلى كلامها وصوتها، وهذا يشكل انتقالاً مكانياً إلى مرحلة أبعد قليلاً. ثم إلى رؤيتها حيث يزداد البعد.

ولعل اختيار درويش لكلمة "الميناء" ينزع إلى دلالة السفر والرحيل والابتعاد ... وهو اختيار واعٍ لطاقات اللغة، إذ تتكرر كلمة الميناء في العبارة الشعرية، ويرتبط هذا الاختيار بسيطرة المقولة الأساسية في هذه العبارة الشعرية، حيث حياة التشرد والسجن والنفي والميناء والبعد عن الوطن، وقد تمّ الوصول إلى ذلك بعد تخطي البنية السطحية والعلاقات بين الألفاظ، فهو يكره الميناء ويحب البرتقال، يقول :

وأكتب في مفكرتي

أحب البرتقال ... وأكره الميناء

فما اختياره للبرتقال والميناء إلا تعبير عن مكنونات نفسية، أفعم بها صدر درويش، وتفريغ لشحنات الحب والكراهية : حب فلسطين وكراهية الرحيل عنها.

ولدى متابعة الجملة الشعرية يعود درويش ليذكر الشتاء، يقول :

وقفت، وكانت الدنيا عيون شتاء

وقشر البرتقال لنا. وخلفي كانت الصحراء

ففي قوله : عيون شتاء، انزياح يبني علاقة ذات منطق خاص إذا عرفنا أنّ الشتاء دلالة الحياة والبعث بعد الموت، فالدلالة تتكشف في انزياح درويش هذا لتكشف عن مستقبل مشرق بالبعث بعد الفناء.

وإذا انتقلنا إلى السياق الأسلوبي وتحديداً إلى السياق الأسلوبي الأكبر كما يصفه ريفاتير، فإننا نلحظ إجراءً أسلوبياً يولّد مجموعة من الإجراءات من نفس الجنس بعد إيراد كلمة بعينها، ويتمثل ذلك في قول درويش :

رأيتك في جبال الشوك

راعية بلا أغنام

مطاردة في الأطلال

فالجبال والأغنام والأطلال جاءت ملائمة لقوله : راعية ، وهذا يقود إلى حالة من الإشباع في الدلالة المقصودة لصيرورة التشرد التي آل إليها الناس بعد ضياع الوطن ، وهي المقولة الأساسية في هذه الجملة الشعرية التي تتشعب خيوطها مع بقية القيم الدلالية فيها، فهو يقابل بين حالين لا يقل أحدهما أسىً عن الآخر :

الأوّل: طليق غير أنه يتعثر في جبال الشوك، مطارد بين الهدم والأطلال.

والآخر: غريب حبيس بين الأبواب والأحجار والشبابيك، يعاني الأسر والقهر.

ويتضح هذا جلياً في الانزياح الأسلوبي الذي نلحظه في قوله :

على قلبي

يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار!

وإذا انتقلنا إلى الجملة الشعرية التالية نجد الشاعر ينزع إلى الانزياح والاختيار ليحشد قيماً دلالية مكثفة تنبئ بالعطاء والحياة والخير الذي سيعم بعد الموت، يقول:

رأيتك في خوابي الماء والقمح

محطّمة، رأيتك في مقاهي الليل خادمة

إن مقولة الحياة بعد الموت تتمظهر في الثنائيات المتضادة في العبارة الشعرية (خوابي الماء والقمح / محطّمة) و(مقاهي الليل / خادمة) .

ولعل تمظهر هذه الدلالة أكثر وضوحاً في العبارة نفسها في قوله :

وأنت الماء، أنت النار!

حيث يجمع بين نقيضين، وبذلك تكون هذه الانزياحات ذات إيحاءات بدلالات يصعب الشعور معها بالانسجام ما لم تحمل على منطق خاص، يكشف عن لحظة تأزّم ومعاينة توتر، وذلك بجعل المعشوقة : الأمل والألم في آن واحد .

لقد اندفع الشاعر في الجملتين الأخيرتين إلى تقديم رؤية واقعية لفلسطين تمثلت بتوحّد فلسطين مع المرأة كما بدأ في أوّل النص، لكن فلسطين المرأة هنا هي غيرها في بداية النص، فهي هنا الأم المشردة، مربية الأيتام، الخادمة في المقاهي، هذه هي الصورة المأساويّة الواقعية لما تبقى من فلسطين.

إذا كانت تلك الانزياحات السيمانتيكية تسعى إلى إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيّقة والمعيارية المحددة، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي، فكثيراً ما يفاجئنا درويش في قصيدته بعبارات تثير الاهتمام والانتباه، وتحقق تلك الانزياحات أهدافاً سامية تبقي همّة القارئ وحماسته متنامية، مما يولد الحرص على متابعة الشاعر في جمله الشعرية كلها.

وتكتسي تلك الانزياحات في القصيدة أثواباً مختلفة نجد بعضها من القوة أشبه ما يكون بهز الذراع، كما في قوله :

خذوا حذراً

من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوّان

أنا زين الشباب وفارس الفرسان

أنا. ومحطّم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان

وأحياناً يتخذ الانزياح شكل الصوت المنخفض، كأنه المفاجـأة أو السكتة الـتي تعقبها زفرة أو جملة تنهدات، كما في قوله :

وأنت الرئة الأخرى بصدري

أنت أنت الصوت في شفتي

وقوله:

وكنت جميلة كالأرض .. كالأطفال .. كالفل

وأقسم :

من رموش العين سوف أخيط منديلاً

وأنقش فوقه شعراً لعينيك

واسماً حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلاً

يمد عرائش الأيك

إنَّ هذه الانزياحات لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عـن المـألوف، وهـذا ما أشار إليه علماء الأسلوبية عنـد حديثهم عـن الانزيـاح ومفهومـه في الكتابـة الفنيـة، ومفاجأة القارئ باستخدام النبر في شدة الانفعال أو السكينة والمناجاة [8] .

ولا يخفى ما للبعد السيكولوجي في الانزياح من أثر في تفاعل القارئ مع النـص، ولعل هذا البعد يمكن تحقيقه بما أسلفناه من إخـراج اللغة مـن دائـرة المعـاني المعجميـة الضيّقة والمعيارية، إلى دائرة النشاط الإنساني الحي، ونجد درويش في قصة عشـقه عندمـا ينفعل في عشقه فيهز ذراع السامعين أو أكتافـهم، ثـم إذ بـه ينحـدر إلى مناجـاة عاطفيـة وعشق سكينيّ تهدأ به الخواطر، وكأنه الوشوشة في الآذان، والهمس في الصدور.

إنَّ الانزياح في وتيرة الانفعال التي يردد بها درويش يجعـل القـارئ في مجموعـة انفعالات متفاوتة في الصعـود والهبـوط، ولعـل كـل جملـة شـعرية تصعـد أو تنحـدر بالقارئ إلى درجة من درجات الانفعـال، وهـو انفعـال سـيكولوجي يعيشـه الشـاعر نفسه، وقد أعلن عنه في إطلالة قصيدته وفاتحة عشقه عندما قال :

توجعني وأعبدها

حيث يتكشف ذلك الصعود والانحدار في الوجع والعبارة، حيث الألم والمتعـة، وهذا بدوره يحقق انتقالات متفاوتـة لـدى القـارئ، وتضاربـاً مباحـاً في التفـاعل مـع معشوقة معذبة، وفي الوقت نفسه يرشف منها استطياباً عذباً، وينقـاس هـذا الانزيـاح الانفعالي في جمل القصيدة جمعاء:

رأيتك في أغاني اليتم والبؤس

رأيتك ملء ملح البحر والرمل

فهو يعيش لحظة الوجع، وينفعل القارئ بما يتولّد لديه من حرقة وشفقة، حتـى يصل إلى درجة تتمظهر فيها ما قاله في فاتحة قصيدته : توجعني.

ثم ينتقل الانفعال بما يؤصله من انزياح على المستوى النفسي بقوله :

وكنت جميلة كالأرض .... كالأطفال ... كالفلّ

وهذا بدوره انزياح على مستوى الشعور يعيش فيه الشاعر لحظة العبادة، حيث يستدعي فيه درويش جملة الآهات التي تصطبغ بها مشاعر القارئ في قوله: أعبدها.

إنَّ هذا الانزياح الانفعالي جعل من الشاعر والقـارئ معـاً متوجعـين عـابدين، وكلما انتقل درويش من انفعال إلى آخر اشترك القارئ في ذلك الانتقـال، ولابـد مـن الإشارة إلى أن الانزياح الانفعالي قد يداخل الانفعال الواحد نفسه، وليس بـالضرورة بين انفعالين متناقضين، وهذا يجعلنا نقف عند درجات متمفصلة في الانفعـال الواحـد ،يمكن تمثيلها بيانياً، في قوله :

فلسطينية العينين والوشم (1)

فلسطينية الاسم (2)

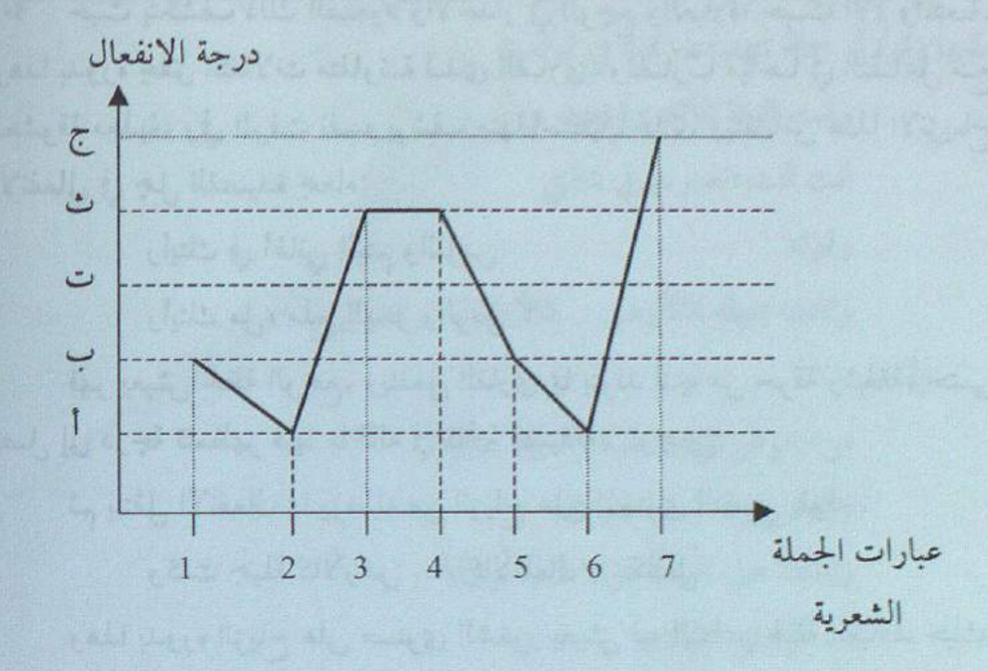
فلسطينية الأحلام والهم (3)

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم (4)

فلسطينية الكلمات والصمت (5)

فلسطينية الصوت (6)

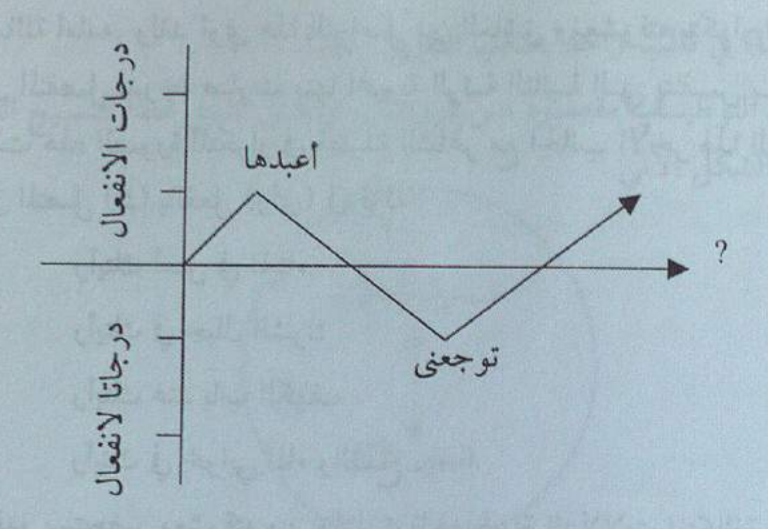
فلسطينية الميلاد والموت (7)



حيث تمثل الأرقام من 1-7 تلك الأسطر الشعرية في الجملة السابقة، وهي المحور الأفقي، وتمثل الرموز (أ-ج) درجات الانفعال في كل مقطع، وهو المحور العامودي.

إنّ ما نورده في هذا التمثيل يبقى إلى حد ما نسبياً، لكنه يوضح إلى درجة معقولة تلك الانفعالات وما طرأ عليها من انزياحات على مستوى الانفعال الواحد، " انزياحات انفعالية داخلية ".

أما إذا انتقلنا إلى الانزياح الانفعالي بين انفعالين مختلفين (متناقضين)، فيمكن التعبير عن ذلك بيانياً في عبارته :"توجعني وأعبدها" على النحو التالي :



ولا تقف تلك الانحرافات الانفعالية عند إحداثية معينة ، بل تتعدى ذلك حتى
ولا تقف تلك الانزياحات الانفعالية عند إحداثية معينة، بل تتعدى ذلك حتى نهاية القصيدة.

وإذا انتقلنا إلى ما يقدمه درويش من تكرارات متعددة، نجد أن الأنماط المكررة تتعالق في كل صورة من صور التكرار لتشكل لوحة عميقة الألوان، بعيدة الملامح، تستثير ذهن المتلقي وتحفز عقله إلى الخوض في تشكيل الخيط الذي ينسج الأنماط المتكررة في كل صورة من صور التكرار في هذه القصيدة.

إنّ الأنماط التكرارية تتمحور في قصيدة درويش لتقدم مجموعة دلالات وإيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية ونفسية واجتماعية لدى الشاعر، فقد كرّر الضمير بنوعيه : المنفصل والمتصل، كقوله:

وأنت الرئة الأخرى بصدري

أنت أنت الصوت في شفتي

وأنت الماء ، أنت النار

فاختيار الشاعر للضمير المخاطب المؤنث يؤكد تمام التواصل بينه وبين معشوقته، فعلى الرغم من بعدها عنه وبعده عنها، إلا أنه يستحضرها دائماً ويخاطبها

كأنها ماثلة أمامه، ولقد قوي هذا التواصل بين العاشق ومعشوقته بتكرار الشاعر لهذا الضمير المنفصل لدرجة صارت منها المحبوبة الرئة الثانية التي يتنفس بها العاشق، وانتظمت هذه الصورة للتكرار في قصيدة الشاعر مع الجانب الآخر لهذا الضمير، وهو الضمير المتصل (كِ) بالفعل (رأى) في قوله :

رأيتك أمس في الميناء

رأيتك في جبال الشوك

رأيتك عند باب الكهف

رأيتك في خوابي الماء والقمح....

فهو يستحضر معشوقته من خلال توظيفه لجملة الدلالات المتكاثفة من طريق تكرار الضمير، ولا يكون الاستحضار تاما بالتذكر كتمامه بالرؤية، وعليه فقد شكّل تكرار الشاعر للفعل (رأى) متصلاً بضمير المخاطبة المؤنث نمطاً تكرارياً مزدوجاً مرجعه اسقاطات ذهنية وسيكولوجية من لدن الشاعر، تتمثل في حالة القهر والألم التي يعانيها من جهة، وحالة الأمل بالعودة والفرح بلقاء الأحبة من جهة أخرى.

إنّ هذا التكرار الذي يلجأ إليه الشاعر حريّ بأن يحقق هذه الدلالات والإيحاءات التي امتزجت فيها الأجزاء التعبيرية للصور الفنية من التكرار، حيث شكلت سلسلة خيوط متقاطعة، هدفها مجموعة دلالات عميقة تنفتق عن نفسية ملؤها الشوق والحنين للقاء، والعودة إلى المعشوقة.

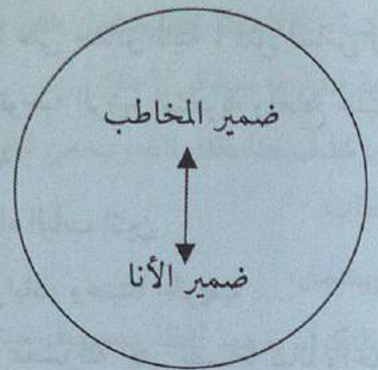
لقد عمل درويش على توظيف الضمير كأحد أدوات الاتصال اللغوي، والدلالي معاً، ليعبرعن رؤيته وتجربته. فقد بنى قصيدته على نسيج ضميري دائري، ابتدأ بضمير المخاطب (عيونك)، وانتهى بضمير الأنا والمتكلم في قوله :

أنا زين الشباب

وهذا البناء الأسلوبي للضمير يعكس قدرة الشاعر على احتواء الأحداث المتتابعة التي عانى منها شعب فلسطين من جهة، ورغبته في الالتحام والتوحد مع ضمير الشعب، ضمير الأم، ضمير المحبوبة ..... فيتقولب ضمير المخاطب مع ضمير

المتكلم (الأنا) في قالب واحد يصعب التفريق بينهما.

وهذا التوظيف مقصود من درويش، ويمكن تمثيل هذا النسيج الدائري الضميري بالشكل الآتي :



فهذه الدائرة الأيديولوجية تعقد تبادلاً تكاملياً بين المخاطب والمتكلم حتى يكتمل الالتقاء بينهما، ويصلا إلى مرحلة يخرجان فيها بصوت واحد.

إن اتصال ضمير المخاطب بالاسم يحمل درجات عالية من التكثيف الفكري، وشحنات قوية من الإيقاعات العاطفية، كما في قوله : "عيونك"، فكأنه يسعى إلى تثبيت الحقائق التي يعيها هو وأبناء شعبه بهذا الاتصال الضميري، وكذلك الحال في قوله : كلامك، رحيلك .....

وتتأكد حرارة التجربة لدى درويش عند متابعة اتصال الضمير (المخاطب) بالفعل وإسناده إليه، بالإضافة إلى رغبة الشاعر في تفعيل ديناميكية النص التي تصدر عن مجموعة الثوابت القارّة لديه.

إنّ درويش في استخدامه لضمير الأنا مباشرة يعمل على تفريغ كامل شحناته العاطفية الصادقة، من خلال ربط الضمير بالاسم وتقديمه، أحياناً كثيرة، للضمير على الاسم، وهذا المنحى الأسلوبي يؤكد رغبة الشاعر في استمرارية التجربة العشقية ورفضه الاستسلام، لما يتوافر في التصريح بضمير المتكلم من تحقيق وجودية شخصية لذات الشاعر. فأنا زين الشباب، وأنا محطّم الأوثان، وأنا فارس الفرسان ...

ويتخذ هذا الضمير في مرات أخر شكله المستتر ليضفي تسليماً بدهياً في إحقاق

أهلية هذا العاشق مع معشوقته، حتى لا يشك شاك ولا يختلف اثنان على تلك الأهلية، ولعل الاستتار في حركة الضمير داخل القصيدة تعلن أنه ما من شك في هذه التجربة العاطفية من العشق، وأطرافها : الشاعر ووطنه، ولا يخفى أنّ ما تستند إليه تجربة درويش العاطفية يقوم على حقائق ثابتة ، تمثل أساس رؤيته الشعرية.

إن ظهور الضمير في توجيه الرؤية الشعرية واضح عند الشاعر في استخدامه لضمير (الأنا الجمعي) كقوله :

بأنّا مرة كنا وراء الباب اثنين

وقوله : وانكسرت مرايانا، وعتبتنا الخريفية ....

وهو بذلك يتوحد مع معشوقته حتى يصبحا كياناً واحداً.

إن درويش من خلال توظيفه لحركة الضمير في القصيدة، وتكرار الضمير بأشكاله المتعددة، قد جعل من ذلك أداة تتحكم بالطاقات التعبيرية للنص، وأكّد صدق تجربته الشعرية في قصة عشقه ذات الأمل والألم.

كما أنّ تكرار الشاعر لضمير المخاطِب والمخاطَب قد أعطى القصيدة بعداً إيقاعياً، حيث اتسقت فيه جمل النص وعباراته وترتبت وفق نمطية خاصة أكسبت القصيدة إيقاعاً مميزاً.

وفي النهاية يمكن الوقوف عند بعض أدوات الاتساق النصي في القصيدة إذ يمكن عدّ الأدوات الاتساقية ظواهر أسلوبية جرى توظيفها على مستوى النص كلاً، فالأدوات الاتساقية المختلفة يربط الشاعر بين عرى النص وجمله، ويجعل بناء النص اللغوي متماسكاً آخذاً بعضه برقاب بعض[(9)].

ويمكننا هنا التركيز على جانبين من الاتساق هما : الاتساق النحوي، والاتساق المعجمي، أما الاتساق النحوي فينطوي على أدوات من مثل الإحالة والحذف والوصل، وأما الاتساق المعجمي فيشمل أدوات من مثل التكرار والتضام والترادف.

❖ **الاتساق النحوي ، ويشمل :**

الوصل، وتشمل أدواته ما يعرف في الدرس اللغوي التقليدي بالعطف، إضافة

إلى أدوات وتعابير من مثل : "بالمثل" و "أعني" و "مثلاً" و "لأن" و "عليه" و "لهذا".

الإحالة، وتضم ثلاثة أضرب، وهي ما تم التعارف عليه في الدراسات اللغوية بالضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة. والإحالة النصية إما أن تكون إحالة قبلية، أو تكون إحالة بعدية، فالإحالة القبلية تحيل على ما ذكر سابقاً في الخطاب، في حين تحيل الإحالة البعدية على ما سيذكر لاحقاً.

الحذف، ويقصد بالحذف هنا ذلك الضرب من الحذوف الذي يقع بحذف عنصر لغوي سبق ذكره في الخطاب.

❖ **الاتساق المعجمي ، ويشمل:**

التكرار، ويكون التكرار بترديد لفظة معجمية معينة، أو يكون بتكرار لكلمة أخرى مرادفة أو لكلمة عامة، ومن ثم فإنّ الكلمات المكرورة تحيل إلى بعضها، مما يسهم في إحداث علاقة شكلية بينها، مما يؤدي بالضرورة إلى ربط الجمل التي تحوي هذه المكرورات معاً محدثة ضرباً من الاتساق المعجمي.

التضام، وهو علاقة لفظية بها ترتبط كلمات معينة ببعض، والتضام الذي ننشغل به هنا، هو التضام على مستوى النص، لا على مستوى الجمل، فبارتباط كلمات معينة موزعة على جمل مختلفة، تحدث علاقات معجمية تسهم في اتساق النص وربط عراه.

الاستبدال، يقوم الاستبدال على إحلال عنصر لغوي محل عنصر آخر، وبهذا الإحلال تقوم علاقة معجمية بين عنصري الاستبدال : المستبدل والمستبدل به، وهي علاقة تقابل تحدث اتساقاً على مستوى النص كلاً.

❖ **الاتساق النحوي :**

تتوزع أدوات الاتساق النحوي في هذه القصيدة على ثلاثة محاور ، هي الوصل والإحالة والحذف، أما الوصل فظهر من أدواته : الواو والفاء والسين ومادام وأينما وكيفما ولام التعليل وإذا ما، وقد ظهرت الواو " 37 " مرة، في حين ظهرت الفاء أربع مرات، وظهرت السين ثلاث مرات، في حين ظهرت "مادام" مرتين، أما الأدوات

"أينما" و "كيفما" و "لام التعليل" و "إذا ما" فظهرت كل منها مرة واحدة. وعليه يصبح مجموع الأدوات المستعملة في النص خمسين أداة من جملة "126" موقعا يفترض ظهور أدوات الوصل فيها، وبناء على ذلك فان (76) موقعا ظل دون أي وصل، واحتلت فيه العلاقة الرياضية ø موقع ذلك الوصل.

ويظهر من الكلام السابق أن "الواو" هي الأداة الوصلية الرئيسة في هذه القصيدة، وعليها اتكأ درويش على نحو رئيس في ربط عرى النص وجمله. وهذا يلاحظ في قوله :

عيونك شوكة في القلب
توجعني ...... وأعبدها
واحميها من الريح
وأغمدها وراء الليل والأوجاع
....
أحب البرتقال . و أكره الميناء
وأردف في مفكرتي :
على الميناء
وقفت. وكانت الدنيا عيون شتاء
وقشر البرتقال لنا، وخلفي كانت الصحراء !
....
وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار
أدق الباب يا قلبي

والنص أعلاه يوضح، على نحو جلي، كيف قام درويش بالاتكاء على الواو وحدها أداة وصل، في كثير من المواضع، في حين أن أدوات وصلية أخرى غابت عن النص تماما، مثل :كأني حي، بينما، لعل ......، وثمة أدوات أخرى ظهرت على قلة من مثل : الفاء ، والسين، ومادام، وأينما، وكيفما، ولام التعليل، و إذا ما، وهي جميعاً

تندرج تحت إطار ما يسمى بالوصل المنطقي، وابتعاد درويش عنه يجعل نصه أكثر شفاهية، إذ بالشفاهية ينجلي المرء عن التقنيات الخاصة بالخطاب المكتوب، ومنها أدوات الوصل المنطقي.

إن غلبة العلامة الرياضية Ø على غيرها من مواقع الوصل يشي بأن القصيدة مفككة إذا ما نظر إليها من جهة الوصل ، وهو حكم لا تتبناه الدراسة، إذ ثمة أدوات وصلية أخرى تجدر الإشارة إليها من مثل الإحالة والحذف والاتساق المعجمي .

أما الإحالة فظهرت في النص سبعاً وعشرين مرة، وهي :

توجعني (هي)	أعبدها (ها)
أحميها (ها)	أغمدها (ها)
أغمدها (ها)	جرحها (ها)
يجعل (هو)	أعزّ (هي)
طار (هو)	هاجر (هو)
نزرعها (ها)	نعزفها (ها)
تبقى (هي)	رحلتها (ها)
تبقى (هي)	فوقه (ه)
أسقيه (ه)	ذاب (هو)
يمر (هو)	تزل (هي)
تصلّب (هو)	نشرعها (ها)
نزرعها (ها)	ضفائرها (ها)
صكته (ه)	يلد (هو)
الذي	

وتظهر السطور السابقة أنّ الإحالة الغالبة على النص هي الإحالة الضميرية القبلية المتكئة على ضمير الغيبة، إذ ظهر هذا النمط من الإحالة ستاً وعشرين مرّة، في حين لم تظهر الإحالة الموصولية إلاّ مرة واحدة، تمثلت في قول درويش :

خذوا حذراً من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوّان

فكما هو واضح ثمة اتساق متحقق بين الجملتين بوساطة الإحالة الموصولية المتمثلة في الاسم الموصل "الذي"، وعليه فلقد أسهمت الإحالة في ربط عرى النص في قصيدة درويش، يتضح ذلك من النظر في القصيدة وملاحقة الربط بالإحالة فيها، يقول درويش:

عيونك شوكة في القلب ، توجعني (هي) ، وأعبدها (ها) ، وأحميها (ها) من الريح، وأغمدها(ها) وراء الليل، الأوجاع أغمدها (ها)، فيشعل جرحها (ها) ضوء المصابيح، ويجعل حاضري غدها (ها)،أعزّ (هي) عليّ من روحي ...

فالنص السابق والمكون من تسع جمل انطوى على ثمانية ضمائر، كلها تحيل على اللفظ المفتاح "عيونك"، فتجعل الجمل الثماني بعد تجاوز الجملة الأولى، متماسكة مع الجملة الأولى، وعلى وجه التعيين مع اللفظ "عيونك"، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الضمائر جميعها تجعل الجمل الثماني تتماسك معاً، لتكون بذلك والجملة الأولى نسيجاً نصياً عالياً، وهو ما يحقق الاتساق النحوي في النص.

أما الحذف الاتساقي، فظهر في قصيدة درويش عشر مرات، تمثّل في الجمل الآتية:

Ø بلا زاد ، ∴ Ø = مسافرة

Ø إلى منفى، ∴ Ø = تسحب

Ø إلى ميناء، ∴ Ø = تسحب

Ø في الشوارع، ∴ Ø = رأيتك

Ø في الزرائب، ∴ Ø = رأيتك

Ø في دم الشمس، ∴ Ø = رأيتك

Ø كالأطفال، ∴ Ø = جميلة

Ø كالفل، ∴ Ø = جميلة

لم تزل Ø ، ∴ Ø = فلسطينية

Ø حجراً من البيت، ∴ Ø = خذيني

وفي هذه المرات العشر كان الحذف يحقق الاتساق النحوي عن طريق إحالة

الفراغ البنيوي (موقع الحذف) إلى العنصر اللغوي الذي يفترض أن يكرر وجوده في موقع الفراغ البنيوي، وعن طريق هذه الإحالة يحدث الترابط بين الجملتين (جملة المحذوف وجملة العنصر المفترض)، وبهذا الترابط يتحقق ضرب من الاتساق النحوي، وهو الاتساق بالحذف، يقول درويش مثلاً :

رأيتك عند باب الكهف ...Ø . عند النار

معلقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك

رأيتك في المواقد .... Ø في الشوارع

Ø في الزرائب ... Ø في دم الشمس

رأيتك في أغاني اليتم والبؤس!

رأيتك ملء ملح البحر والرمل

إنّ النص أعلاه، يظهر بجلاء، كيف أن كل فراغ بنيوي حلت فيه العلامة الرياضية Ø، إنما هو محيل على العنصر المفترض "رأيتك"، وعليه تحقق هذه الإحالة بالحذف ضرباً جلياً من الاتساق النحوي.

❖ الاتساق المعجمي :

تحقق الاتساق المعجمي في قصيدة درويش على ضربين، أما الضرب الأوّل فتمثل في التكرار ، في حين تمثل الضرب الثاني بالتضام المعجمي، لقد كرّر درويش في " عاشق من فلسطين " واحداً وثلاثين لفظاً ، وتعبيرين، أما الألفاظ المكررة فهي :

"أغمدها، جرح، العين، كلام، نسي، الصوت، ميناء، مفكرة، البرتقال، رأى، قلب، الباب، حجر، أنت، الماء، الليل، فل، أغنية، نزرع، السور، خد، وجه، ضوء، البيت، فلسطينية، الكلمة، نار، خيول الروم أعرفها، أنا زين الشباب وفارس الفرسان، أنا، وجع، وراء ، خضراء".

وتحقق هذه المكرورات الاتساق المعجمي عن طريق إحالة كل مكرور إلى الآخر، ومن ثم تتماسك الجمل المنطوية على هذه المكرورات محققة اتساقاً معجمياً، يقول درويش:

عيونك شوكة في القلب .... وأنسى بعد حين ، في لقاء العين بالعين ... وكانت

الدنيا عيون شتاء ... من رموش العين سوف أخيط منديلاً وأنقش فوقه شعراً لعينيك... خذيني تحت عينيك ... وضوء القلب والعين ... خذيني تحت عينيك ... فلسطينية العينين والوشم...

إنّ تكرار لفظ "عين" في الجمل المبسوطة أعلاه، إنما ينطوي على إحالة معجمية، فكل مكرور يحيل على آخر إلى أن يتحقق الاتساق بين الجمل المنطوية على هذا اللفظ المكرور أولا، ومن ثم يتحقق الاتساق بين جمل النص الأخرى وفقره المختلفة، مما يجعل النص، من الجهة المعجمية، نسيجاً واحداً.

أما التضام، فلم يشكل في نص درويش تلك الأهمية التي وقفنا عليها في ما يتعلق بالتكرار، فلقد انطوى نص درويش على سبعة من الضمائم المعجمية، هي تباعاً:

"جرح، توجعني"، "الليل، ضوء "، "الإنشاد، الأغنية"، "باب، شباك"، "باب، بيت"، "حبل الغسيل، الثياب"، "القمر، الليل".

وكل عنصر من هذه الضمائم يحيل إلى قرينه اللفظي، فالجرح يحيل إلى توجعني، وحبل الغسيل يتطلب الثياب، ومن ثم فإن الاتساق المعجمي يتحقق بهذه الإحالة، التي تنطوي من جهة على ربط بين الجمل المشتملة على هذه الضمائم، ومن جهة أخرى تنطوي على ربط بين جمل النص وفقره المختلفة، يقول درويش :

عيونك شوكة في القلب

توجعني ...... وأعبدها

....

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

فالتضام بين "توجعني" و "جرح" تحقق بين الجملتين اللتين وردتا بها اتساقاً معجمياً، ومن ثم يتحقق بين جمل النص وفقره بعامة ضرب من الاتساق المعجمي هو اتساق التضام.

ثالثاً : قصيدة سقوط الأقنعة لسميح القاسم

سقطت جميع الأقنعة

سقطت ، فإما رايتي تبقى،

وكأسي المترعة

أو جثتي والزوبعة

سقطت جميع الأقنعة

سقطت قشور الماس عن عينيك

يا رجلاً يصول بلا رجولة

يا سائقاً للموت أحلام القبيلة

سقطت تماثيل الرخام

سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة

سقطت...

وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام:

«أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام»

سقطت أغانيك الحزينة

والأساطير الذليلة

يا حالماً بالأرض خادمة مطيعة

تعطيك من أختامها ما شئت

تكريساً لشهوتك الوضيعة

سقطت ممزقة على درب الرياح الأربعة

سقطت.. جميع الأقنعة!...

سيبارك النابالم، والنصل الممزّق لحم شعبي؟

منذا يبيعك صك غفران

ونابك في ذراعي

يا من تخاف من الشعاع

يا من يعز عليك نبض الخصب،

في أرض الجياع...

جعلوا شراييني أنابيبا

لبترول الغزاة القادمين من الضباب

جعلوا شراييني أفاعي

جعلوا شراييني حبالا

كبّلت شعبي الجريح إلى النخاع

وحفرت من ملكوت بئر النفط

دربي للشعاع

يا من تخاف من الشعاع

ونهشت بالأسنان بالأسنان

جدران الظلام

وهتفت بالجيل المزق عبر بيداء الضياع:

باسم الحياة إلى الأمام

الى الأمام إلى الأمام..

ويجيء نصلك في الظلام

وأشد خاصرتي وتبقى جبهتي

فوق الرغام

وتظل تصرخ:

«يا ضمير الناس من يحمي من العرب الرعاع

بيت الحزانى العائدين من الضياع؟»

وتشد نابك في ذراعي

وأنا أشيد سدّي العالي.. وأحلم

بالمدارس والمصانع والمراعي

يا من تخاف من المدارس والمصانع والمراعي

من حفنة القمح المبلل بالدموع وبالدماء

للكادحين من الصباح إلى المساء

للثائرين من الجياع!

سقطت جميع الأقنعة

سقطت. فإمّا رايتي تبقى،

وكأسي المترعة

أوجثتي والزوبعة

وروايتي يا مجلس الأمن الموقر

أصبحت عشرين فصلا

يا مجلس الأمن الموقر

أصبحت عشرين ليلا

عشرين زهرة برتقال

ذبحت على دوار قريتنا المهينة

عشرين زهرة برتقال

جابت طوال الليل أرصفة المدينة

عشرين قافلة حزينة

خرجت مطأطئة الجباه

للشرق- أذكر- للجنوب وللشمال

خرجت تفتش عن إله

عشرين زهرة برتقال

ذبحت هناك.. بلا قتال

وأنا ألوب ألوب في حمّى عذابي

متمزق القدمين.. من باب لباب

وجهي احتقان محارب

أنسوه تاريخ الخراب

ووجوه أطفالي صحون فارغه

ناديت من عشرين عام

يا مجلس الأمن الموقر - آه-

من عشرين عام

واليوم عبر صواعق متربّصات بالسلام

صوتي يجيئك بالبريد

من غابة الدم والحرائق والمرارة والخيام

صوتي يجيئك زهرة حمراء

في العام الجديد:

من يأت بيتي قاتلاً

يرتد عن بيتي قتيلاً!

يا مجلس الأمن القديم

صوتي يجيئك زهرة حمراء

من حقل الجريمة

فإلى اللقاء.. إلى اللقاء...

يا مجلس الأمن القديم

أراك.. في القدس القديمة[10]!

مدخل عام

سقطت جميع الأقنعة

سقطت ،فإما رايتي تبقى،

وكأسي المترعة

أو جثتي والزوبعة

إنّ الحديث هنا ليس في المدلـول الحقيقي للفظة (سقطت) بمعنى الزوال أو الوقوع وإنما المقصود فشل استعمال تلك الأقنعـة، أي لم يعد يجدي القناع صاحبه نفعاً، فجعل عدم صلاحية القناع لأداء وظيفتـه سقوطاً. وهنا يمكن الحديث في أن وضع القناع على الوجه تحايل، والمتحايل لا بدّ أنه ضعيف أمام المتحايل عليـه، ولـذا فإن الشاعر هنا يستشعر قوة الذات أمام الآخر، فقدم خيار «رايتي تبقى وكأسي المترعة» دلالة النصر على الخيار الآخر «الهزيمة» الذي دل عليه حرف العطف «أو» في قوله «أو جثتي والزوبعة»، والخياران المنصوص عليهما هنا ليسا خيـاري أصالـة، بل هما نتيجة لخيار واحد وهو المواجهة.

وهنا يمكن الإشارة إلى الدلالات الآتية:

1- سقطت جميع الأقنعة: فشلت كل الحلول/ بان الوجه الحقيقـي للاحتـلال/ الكـل متهم.

2- فإما رايتي تبقى أو جثتي والزوبعة: لا حل إلا المواجهة/ الاحتلال يريد إبادتنا.

3- رايتي/ جثتي/ كأسي: الياء دلالة التفرد والعزلة وعدم اهتمام الآخر.

4- رايتي تبقى: يدلّ الفعل المضارع هنـا على الرسوخ في الأرض ماضيـاً وحـاضراً ومستقبلاً.

5- كأسي المترعة: دلالة نخب الانتصار/ أخذ الحق كاملاً.

6- جثتي والزوبعة: تقديم الذات (الجثة) على الآخر (الزوبعة)، والجثـة بقـاء جسـد، فهذه إشارة إلى بقائه حياً/ منتصراً وميتاً/ منـهزماً، وجعـل الآخـر زوبعـة أي أنّه

اضطراب طارئ لا يؤثر في مجرى الأحداث، فكأنه قال: أنا على كل الأحوال منتصر، أو لا يوجد ما أخسره.

7- الأقنعة/ المترعة/ الزوبعة: الوقف على التاء المربوطة كي تلفظ هاء يخدم الإيقاع الموسيقي في المقطع.

الملاحظ أن المقطع كاملاً يحمل دلالة برغماتية، لأن المقصود به التحريض على رفض الواقع، إذ لن يكون المتوقع أسوأ من الواقع من وجهة نظر الشاعر، يضاف إلى هذا أن كل عبارة في المقطع حملت إيحاءات أكثر من المعنى الحرفي لألفاظها.

سقطت جميع الأقنعة
سقطت قشور الماس عن عينيك
يا رجلاً يصول بلا رجولة
يا سائقاً للموت أحلام القبيلة
سقطت تماثيل الرخام
سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة
سقطت...

سقطت جميع الأقنعة: الهدف من إعادة العبارة هنا تأكيد المعنى، والقشور غلاف أو قناع، والمعنى سقط ما كان يظهر في عينيك من جمال وبريق وبان فيهما (الماس) رغبتك في التملك، أي الهدف الحقيقي لك، أو بانت فيهما القسوة والتصلب، لأن الماس أقسى المعادن، وهنا إشارة إلى أن القناع لم يسقط حقيقة بل الساقط مفهومه، لأن الجزء الوحيد الذي لا يخفيه القناع هو العين. وقوله: «يا رجلاَ» تحمل دلالة برغماتية هي عكس المعنى، أي الشك بالرجولة والاستهزاء منه، وجعله نكرة مقصودة ربط للمعنى بفكرة سقوط القناع، فهو من هذا الباب معرفة ونكرة، لأنه بالنسبة للشاعر منكر معنوياً، وكي لا يفهم المعنى المباشر أردف العبارة بقوله: «يصول بلا رجولة»، والمعنى يحارب بلا قوة أو عزيمة، أو قد يفهم يستجدي الأعداء، والإشارة كأنها للمتنفذ، ويؤكد هذا المنحى قوله بعدها: «يا سائقاً للموت أحلام

القبيلة»، والأحلام دلالة المستقبل والأمل بالآتي. وأما قوله: «سقطت تماثيل الرخام»، فالتمثال أنموذج مقدس والإشارة هنا إلى المتنفذ، والرخام اللامع الأملس القاسي البارد كلها صفات تصلح أن يوصف بها ذلك المتنفذ، يضاف هنا أن الرخام صناعة الغرب، وهي صناعة غربية مغرقة في التاريخ. أما قوله: «سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة»، فإن دلالة التماسيح كل من عادى الشاعر وقومه على مر الأزمان من الداخل أو من الخارج، ودلالة التواريخ الطويلة تذكير بعدائهم المزمن له ولقومه، والمعنى: إنكم دائماً تقتلوننا وتدعون الرأفة بنا، وبما أن الشاعر في معرض التذكير بالماضي فقد استغل إمكانية أن يولد المتلقي معاني أخرى، فأشار إلى محذوف من العبارة التالية سقطت.. وهذا إشراك برغماتي للمتلقي في صناعة النص.

وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام:
«أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام»

الأبراج دلالة وضوح وارتفاع وسمو، ولكن ربطها بالصخور فيه دلالة ثقل وقسوة، هذا المعنى يتجلى حين نقارن هذا التركيب الذي يراه الشاعر فيها بالتركيب الآخر الذي تراه هي في ذاتها، وهو أبراج الحمام الذي يدل على السمو والخفة. وأما قوله: «الخادعت» ففيه إدخال أل التعريف على الفعل وهي مخصصة للدخول على الاسم، وهذه الحركة من الشاعر ترسيخ لمعناها الدلالي وهو المخادعة، وفي اللفظة توظيف للعامية لأن إدخال أل التعريف على الفعل من طبائع العامية، وهي حركة برغماتية تفيد لفت النظر، وتفيد أيضاً دلالة إلى أن العامي والمتعلم صار يدرك هذه المخادعة، ودلالة العشرين عام زمن الاحتلال، وتظهر المخادعة في ذات عبارة العدو أنا المفرد وأبراج الحمام الجمع بمعنى أن العدو يخبر عن نفسه بالقلة والكثرة في آن واحد. وقوله: «يا ضمير الأرض» إشارة إلى مخاطبة الضمير (القيم الإنسانية)، والأرض هنا دلالة العالم كله، والحمام دلالة السلام، واستخدام ياء النداء يتجاوز النداء ليحمل معنى التعميم.

سقطت أغانيك الحزينة
والأساطير الذليلة

يا حالماً بالأرض خادمة مطيعة

تعطيك من أختامها ما شئت

تكريساً لشهوتك الوضيعة

سقطت ممزقة على درب الرياح الأربعة

سقطت.. جميع الأقنعة!...

المقطع إشارة برغماتية إلى ما كان اليهود يروجونه من قصص محزنة عن اضطهاد العالم لهم، وتبين كذلك أن هذه القصص مجرد قناع، وكذا القصص التوراتية التي تخبر عن أرض الميعاد، هذا القناع جعلك تحلم بالأرض خادمة مطيعة لك، وتتمنى أن تعطيك من بكارتها مع أنك لست صاحب حق بها بدلالة الشهوة الوضيعة، والإشارة البرغماتية هنا هي فضح مراد اليهود من هذه الأرض. ونلحظ أن الشاعر يؤكد معنى السقوط في كل مقطع. وقوله: «سقطت..» ذو هدف برغماتي وذلك أن المتلقي قد يستغل الحذف ليضيف من عنده أو ليأتي باسم ظاهر من الكلام السابق: الشهوة، الخادمة. ثم يفاجأ بتكرار المعنى السابق «جميع الأقنعة»! وعلامة التعجب هذه نقلت المعنى من الخبر إلى الإنشاء فاختلف معنى الملفوظ من المباشر إلى معنى آخر غير مباشر.

منذا يبيعك صك غفران

ونابك في ذراعي

يا من تخاف من الشعاع

يا من يعز عليك نبض الخصب،

في أرض الجياع...

بما أن البابوية هي التي تبيع صكوك الغفران، فالإشارة هنا إلى العالم المسيحي، بمعنى أن القيم المسيحية لا تستطيع القبول بهذه الفعلة اليهودية، والمقطع كاملاً إشارة برغماتية إلى طبيعة العلاقة القائمة بين اليهود والعالم الغربي.

جعلوا شراييني أنابيبا

لبترول الغزاة القادمين من الضباب

جعلوا شراييني أفاعي

جعلوا شراييني حبالا

كبّلت شعبي الجريح إلى النخاع

في هذا المقطع إشارة إلى قصة موسى عليه السلام مع السحرة (الحبال/ الأفاعي)، وهو يرى في نفسه مخلصاً لقومه من الأعداء السحرة كما كان موسى ﷺ، ولذا تجده يقول:

وحفرت من ملكوت بئر النفط

دربي للشعاع

يا من تخاف من الشعاع

ونهشت بالأسنان بالأسنان

جدران الظلام

وهتفت بالجيل الممزق عبر بيداء الضياع:

باسم الحياة إلى الأمام

إلى الأمام إلى الأمام..

ذكر الشاعر «الشعاع» في هذا المقطع لأنه دلالة رؤية ووضوح وانكشاف، فلا قناع فيه، ولذا جعل العدو يخشى الشعاع، وقوله: «الأسنان» توكيد للمعنى مما يعطي دلالة الإصرار ويؤكد أن الأسنان مقصودة لذاتها أي بدون سلاح أو معونة، وقوله: «جدران الظلام» إشارة إلى الظلم وإلى القناع ذاته، لأن الظلام يحجب الوجوه، ولفظة «جدران»، تدل على أن الظلام بناء مقصود من العدو، وأنه تراكمي ومستمر وكثير بدلالة الجمع «جدران»، والهتاف دلالة بعد بين الشاعر والجيل، والجيل ذاتها دلالة على طول الهجرة، «وبيداء الضياع» أي: المنفى، وقوله: «إلى الأمام» لا يحمل دلالة التقدم بل يحمل دلالة عكسية بمعنى إلى الوراء، إلى الوطن، إلى فلسطين، واستخدام

لفظة «الأمام» يدل على أن الرجوع في هذا المقام تقدماً. وتكرار العبارة يدل على حرصه لإنجاز محتواها.

ويجيء نصلك في الظلام

وأشد خاصرتي وتبقى جبهتي

فوق الرغام

وبما أن المقطع السابق يشتم منه رفض الموت والإصرار على الحياة، فإن الشاعر في هذا المقطع يرفض الانحناء رغم الموت ذاته فيقول: رغم النصل أشد خاصرتي، وهذا الفعل حركيّ يتبعه رفع للرأس، وبه صارت جبهته فوق الرغام، والمعنى العام أموت واقفاً منتصباً، ويؤكد فكرة غدر اليهود (في الظلام).

وتظل تصرخ:

«يا ضمير الناس من يحمي من العرب الرعاع

بيت الحزانى العائدين من الضياع؟»

وتشد نابك في ذراعي

وأنا أشيد سدّي العالي.. وأحلم

بالمدارس والمصانع والمراعي

يا من تخاف من المدارس والمصانع والمراعي

من حفنة القمح المبلل بالدموع وبالدماء

للكادحين من الصباح إلى المساء

للثائرين من الجياع!

سقطت جميع الأقنعة

سقطت. فإمّا رايتي تبقى،

وكأسي المترعة

أوجثتي والزوبعة

ضمير الناس: قيم الحق والعدل والإنسانية.

بيت الحزانى: اليهود.

وأنا أشيد سدي العالي: المقصود العالم العربي والإشارة إلى مصر.

بالمدارس والمصانع والمراعي: المقصود الحضارة والسلام.

يا تخاف من المدارس والمصانع والمراعي: تخشى الحضارة والسلام.

وروايتي يا مجلس الأمن الموقر

أصبحت عشرين فصلا

يا مجلس الأمن الموقر

أصبحت عشرين ليلا

استخدم الشاعر «روايتي» إشارة إلى عرض الذات على محكمة، فكأنه يشهد، وهنا يقدم روايته بمقابل روايتهم المخادعة الكاذبة، وكذلك يشير إلى أن ما سيقوله لن يقدم أو يؤخر، لأنه مجرد رواية قصة منتهية، وكي لا يفهم من قولـه أنها رواية آنية محدودة، نبه إلى تكرارها في كل عام (أصبحت عشرين فصلاً)، وكي لا يفهم من قوله أنها رواية سعيدة نبه بقوله: (أصبحت عشرين ليلا)، وقوله: (يا مجلس الأمن الموقر) مرتين مما يدلّ على أنه يستهزئ بالمجلس، بل إنّ مراده عكس اللفظ.

عشرين زهرة برتقال

ذبلت على دوار قريتنا المهينة

الإشارة هنا إشارة برغماتية إلى القهر في داخل فلسطين، والإشارة إلى الدوار تعني تكرار المواقف السلبية من العالم، مما أدى إلى ذبولهم وإهانتهم.

عشرين زهرة برتقال

جابت طوال الليل أرصفة المدينة

عشرين قافلة حزينة

خرجت مطأطئة الجباه

للشرق- أذكر- للجنوب وللشمال

خرجت تفتش عن إله

يشير المقطع إلى الهجرة وفعلها بالفلسطيني، وإلى الشتات في كل بقاع الأرض (للشرق- أذكر- للجنوب وللشمال)، وقوله: (خرجت تفتش عن إله) إشارة إلى المعين المساعد. ورسم هذه الصورة الوديعة للفلسطيني المسالم «زهرة البرتقال» له دلالة برغماتية في التأثير على المتلقي.

عشرين زهرة برتقال

ذبحت هناك.. بلا قتال

وأنا ألوب ألوب في حمّى عذابي

متمزق القدمين.. من باب لباب

ما زال الشاعر يحاول التأثير على المتلقي، وهنا إشارة إلى عموم البلوى في الداخل والخارج (هناك/ وأنا ،أي: هنا)، ثم دمج الخارج بالداخل بقوله: (أنا/ متمزق القدمين)، فهو يرسم صورة وديعة لذاته ولقومه، وعدم إشارته هنا إلى المقاومة يحمل دلالة برغماتية، وحتى ينفي صورته المقاومة تماماً قال في المقطع الآتي:

وجهي احتقان محارب

أنسوه تاريخ الحراب

ووجوه أطفالي صحون فارغه

ناديت من عشرين عام

يا مجلس الأمن الموقر – آه-

من عشرين عام

واليوم عبر صواعق متربِّصات بالسلام

صوتي يجيئك بالبريد

من غابة الدم والحرائق والمرارة والخيام

المقطع عموماً برغماتي الطابع، إذ يركز على سلمية شعبه ومحاولته حل قضاياه بالطرق السلمية منذ البداية «ناديت من عشرين عام»، وقوله: «بالبريد» دلالة على المضايقة، فلا يستطيع هو ذاته الخروج إلى المجلس.

صوتي يجيئك زهرة حمراء

في العام الجديد:

من يأت بيتي قاتلاً

يرتد عن بيتي قتيلاً!

يا مجلس الأمن القديم

صوتي يجيئك زهرة حمراء

من حقل الجريمة

"الزهرة الحمراء" دلالة الحب، وتشير هنا إلى الموت والحب معاً، والخبر الذي قدمه الشاعر هنا يحمل دلالة برغماتية واضحة، فهو نقل الخبر إلى الإنشاء بالتعجب، وجعل دلالة «يرتد عن» بمعنى لماذا يوصف؟ أي لماذا يوصف من قتلني في بيتي بالقتيل؟ والإشارة البرغماتية الكبرى هنا أنه يقرر معنى نهائياً خبرياً مفاده أنّ الوضع في العام القادم لن يتغير، سيبقى القاتل مدعوماً منكم، والمقتول مذنباً في نظركم.

فإلى اللقاء.. إلى اللقاء...

يا مجلس الأمن القديم

أراك.. في القدس القديمة!

وبما أن مجلس الأمن والقضية الفلسطينية نشآ معاً، فإن وصفه للمجلس بالقدم إشارة برغماتية إلى قدم القضية، وقوله: «أراك» لا تعني الاستقبال بل تعني التحقق، فكأنه يقول: كل العالم احتل بلدي فلم لا تكن واحداً منهم وتفكر في احتلال بلدي مثلهم؟ بل إنك منهم وستأتي لتحتلنا، وهنا استهزاء واضح يحمل دلالة برغماتية واضحة.

الوظائف اللغوية للنص

1- الوظيفة التعبيرية:

تتمحور فكرة الوظيفة التعبيرية في الضمير (الأنا)، وهي من الوظائف التي تعد مفاتيح للتحليل الأسلوبي. لقد جاءت القصيدة (سقوط الأقنعة) مفعمة بضمير الأنا، إذ تمثلت فيها قدرات تعبيرية عظيمة، ويمكن تقسيم الوظائف التعبيرية (للأنا) وفق شكل الضمير على النحو الآتي:

أ- استخدام الضمير أنا مباشرة: ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

- أنا يا ضمير الأرض
- وأنا أشيد سدّي العالي
- وأنا ألوب ألوب في حمّى العذاب

فاستخدام ضمير الأنا مباشرة يحمل كينونة عاطفية صرفة دون الخلوص إليها من خلال استخدام وسائل تأثيرية غير مباشرة. والمضمون الفكري المتمثل في استخدام ضمير (الأنا) مباشرة يؤكّد مبدأ التماثل بين الأنا الشاعرة وأنا الشعب، وأنا الأرض.

ب- استخدام ضمير (الأنا) بصورة غير مباشرة (ضمير مستتر)، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

- وأحلم بالمدارس.
- ألوب.
- أشدّ خاصرتي.
- أراك في القدس القديمة.

إن استخدام صفة الإسناد للضمير المتضمن في الفعل يعزّز دلالة الأنا مسندة إلى الحدث، وهذا يؤكّد أن تداعيات الأنا في استخدام الضمير المستتر تعطي إثارة عاطفية ومضموناً فكرياً مستمرين، واستخدام الشاعر ضمائر المتكلّم بقلّة يدلّ على

أن حدث المصيبة (هزيمة العرب عام 1967 أمام إسرائيل) لم تجعله يعطي الحدث زمن المستقبل.

ج- استخدام الضمير المتصل (التاء)، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

- هتفت بالجيل الممزق.
- حفرت من ملكوت.
- ونهشت بالأسنان.
- ناديت من عشرين عام.

إن اتصال الضمير (التاء) بالفعل الماضي يعطي بعداً حقيقياً في طرح الفكرة والعاطفة، فالتعبير يكون خالصاً ومعبراً عن حدث ارتقى إلى مستوى الحقيقة الخالصة غير القابلة للنقض، فالشاعر هتف وحفر ونهش ونادى، فكل هذه الأفعال التي أسندت إليه تحمل مضموناً فكرياً خالصاً للتعبير أكثر من المضمون العاطفي، وذلك بسبب وجود وسائل إسقاطية متداعية في الأفعال.

د- استخدام ياء المتكلم المتصلة بالاسم، ومن الأمثلة الواردة في القصيدة:

رايتي..كأسي.. جثتي.. لحم شعبي.. ذراعي.. شراييني.. خاصرتي.. سدّي العالي.. روايتي.. وجهي.. بيتي.. صوتي.

إن اتصال ياء المتكلم بالاسم تجعل الاسم متصفاً بالأنا على سبيل الحقيقة أو المجاز، فالتداعيات التي تكمن في هذا الاستخدام تجعل هناك نوعاً من التساوي بين المضمون الفكري والمضمون العاطفي، مبرزة الوظيفة التعبيرية بشكل كبير، وتقوي الرابطة التخصيصية بين الأنا والاسم.

2- الوظيفة التأثيرية:

وهي تهدف إلى إيجاد مؤثرات بفعل تداعيات (الأنت) في المخاطب، وتشتمل على مضامين فكرية ومضامين عاطفية، واستخدم الشاعر تعابير مباشرة، وتعابير غير مباشرة لإحداث التأثيرات الفكرية والعاطفية في المتلقي، ومنها:

أ- كاف الخطاب (سواء اتصلت باسم أو فعل)، ومن الأمثلة على ذلك قوله: عن

عينيك.. سقت دموعك.. أغانيك.. نابك في ذراعي.. نصلك.. تعطيك.. يبيعك.. عليك.

إن اتصال ضمير الخطاب بالاسم يعني أن هناك تلازماً بين الاسم والمخاطب، وأن الآثار الفكرية والعاطفية مختصة بالمخاطب، فهما مختصتان بالمخاطب بصفة التلازم، ويرقى مستوى التأثير أكثر حينما يتصل ضمير الخطاب بالفعل- خاصة إذا كان مضارعاً- حيث تصبح الوسائل الإسقاطية بفعل التداعيات تدلل على الحال والاستقبال.

ب- استخدام الضمير المستتر (المقدّر بأنت)، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

- يا من تخاف.
- يا من يعز عليك.
- يا من تخاف من الشعاع.
- تظل تصرخ.
- وتشدّ نابك في ذراعي.
- يا من تخاف من المدارس.

إن إسناد الفعل المضارع لضمير المخاطب في هذه الحالة يوجد نوعاً من التداخل والاتصاف العملي بين مضمون الفكرة ومضمون العاطفة، خاصة أن الأفعال المسندة جاءت تعكس- بفعل التداعيات- حسّاً شعورياً يتمثل بالخوف والحركة والاضطراب، ولعله من الجدير بالملاحظة أن تلك الصفات جاءت لتبرز الحدث على مستوى الحال والاستقبال.

ومن الأساليب الخطابية غير المباشرة (دون استخدام الضمير) فقد جاءت على شكل النداء وهي على النحو الآتي:

- يا رجلاً يصول بلا رجولة.
- يا سائقاً للموت أحلام القبيلة.
- يا حالماً بالأرض خادمة مطيعة.

- يا من تخاف من الشعاع.
- يا من يعز عليك نبض الخصب، في أرض الجياع.
- يا مجلس الأمن الموقر.
- يا مجلس الأمن القديم.
- يا من تخاف من المدارس.

إن التداعيات التي تحدثها وسائل التأثير غير المباشرة، لهي أشدّ أثراً في المتلقي من تلك التي تستخدم الوسائل التأثيرية المباشرة، وربما يعود ذلك إلى أن المضمون العاطفي يكون متفجراً في تلك الوسائل، بينما يكون المضمون الفكري سائراً على نحو يبرز غاية محدّدة، فنلاحظ مثلاً أنّ استخدام أسلوب النداء للنكرة غير المقصودة يعطي مساحة تأثيرية للنسق اللغوي من حيث الكم والنوع، وهذا ما لا يمكن أن نجده في الأسلوب الخطابي المباشر، وينعكس ذلك أيضاً على أن تنكير المنادى يجعل دلالة المخاطب لا تمثل شيئاً مقصوداً محدّداً وإنما شيئاً عاماً ومقصوداً.

ولا بد من الإشارة إلى أن عملية التداخل بين تداعيات الأنت وتداعيات الأنا تظهر ثنائية الشيء ونقيضه، فأنت تمثل التقاعس والخيانة، وأنا أمثل الصدق والأصالة والانتماء.

3- الوظيفة الذهنية:

وهي الوظيفة المتمثلة في عملية إظهار مخزون فكري وعاطفي، واستقرارها في فكر المتلقي وعاطفته من خلال استخدام وسائل التأثير كالانزياح، والأسطورة، والاستعارة.

ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

- وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام.
- سقطت ممزقة على درب الرياح الأربعة.
- سقطت جميع الأقنعة.
- سقطت قشور الماس عن عينيك.

- سقطت تماثيل الرخام.
- جعلوا شراييني أفاعي.
- جعلوا شراييني حبالاً.
- جعلوا شراييني أنابيباً.
- ذبحت هناك.
- خرجت تفتش عن إله.
- خرجت مطأطئة الجباه.
- جابت طوال الليل أرصفة المدينة.
- أصبحت عشرين ليلاً.
- أصبحت عشرين زهرة برتقال.
- سقطت..

مستويات الدراسة الأسلوبية للتعبير اللغوي

تتعامل مستويات الدراسة الأسلوبية للتعبير اللغوي مع أنظمة اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً تواصلياً، على نحو يجعل دراسة التعبير اللغوي تقع ضمن المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية.

❖ الأسلوبية التصويتية:

يعدّ الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري وتلفت انتباه القارئ، فتجعله يقترب من هذه الموسيقى أو تلك فتشدّه دون غيرها من القصائد، فهي المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة بالبعد الأول المتصل بتقبله للعمل والإنشاد صوبه، ذلك أن النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع... وحاجة هذه النفس في بعض الأحيان إلى الموسيقى تشكل أساساً للهدوء والاستقرار والشعور بالارتياح[11]. والموسيقى من الشعر كنبضات القلب من الجسم تتغير ايقاعاته وفق الحالة النفسية التي تتأثر بها[12].

ويمكننا الحديث عن جانبين للموسيقى في أي عمل شعري، هما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، ويسميها آخرون موسيقى الإطار وموسيقى الحشو، يقول محمد الطرابلسي: «وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه ،وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلّف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء»[13]. فالجانبان إذن متلاحمان متكاتفان في إبراز موسيقى القصيدة الجميلة المؤثرة الجذابة للمتلقين. وتشمل الموسيقى الخارجية الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها الموسيقي وجوانب أخرى كالتدوير مثلاً. أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى «التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة»، وتُعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزحافات، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع

الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها[14].

والموسيقى الداخلية عند سميح القاسم تتجلى في عناصر أساسية هي: التواشج اللفظي المعنوي، والعلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها، والإيقاع المبني على الانسجام والتناظر من خلال عنصري التركيب والتكرار، والإيقاع الداخلي تبعاً للحالة النفسية بما فيه من قوة أو لين، همس أو جهر[15].

لم يستخدم سميح القاسم قافية واحدة في كلّ القصيدة، بل نوّع فيها بحيث كانت هذه القوافي متناسبة مع بناء القصيدة، ومتفاعلة مع غيرها من المقومات الأخرى، بحيث كان لتنوعها وتكرارها في مقاطع معينة وضمن مسافات معينة أثر موسيقي يسري في جسد القصيدة، وجسد القارئ أو السامع معاً.

لقد سيطرت قافية الهاء أكثر من غيرها على القصيدة وفيها ابتدأ الشاعر كلامه، فاستخدمها في المطلع وختم قصيدته بها أيضاً، لكنه راوح بين مجموعة من القوافي أكثرها تكراراً الهاء والعين والباء والميم واللام.

ومما يذكر في الحديث عن الموسيقى الخارجية تنوع عدد التفعيلات عند الشاعر فقد جاءت متنوعة، فالشطر الأول مكوّن من تفعيلتين سقطت جميع الأقنعة، وهي ثلاثة في مقاطع أخرى كقوله: يا سائقاً للموت أحلام القبيلة. وتصبح أربعة في مواقع أخرى كقوله: سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة.

وهذا التنوع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعماً خاصاً ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوي التفعيلات، كما أنه يتيح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة، ليعبر عن ذاكرته، ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية والموجات النفسية، وإلى أنه يتيح له حرية التعبير عن خلجات النفس، يضاف إلى ذلك أن هذا التنوع يوفر عذوبة موسيقية تتوافق مع الدفقة الشعورية، بشكل ينسجم مع القافية[16].

وإذا ما انطلقنا للحديث عن الموسيقى الداخلية في سقوط الأقنعة، فإننا نقف أولاً عند النواشج اللفظي المعنوي، والمقصود بالتواشج اللفظي المعنوي التقاء

الكلمات في الجمل في صوت أو أكثر من جهة اللفظ، أو التقاؤها في المعنى العام المسيطر على الجملة أو الجمل من ناحية المعنى[17].

وهذا العنصر يساهم في إحداث موسيقى داخلية عذبة، وفي تركيز المعنى وتأكيده. ومنه في القصيدة الكلمات: (الحزينة، والذليلة، والوضيعة، ومهينة، وحزينة، وعذابي، والحراب، والظلام، والرغام).

ونأتي ثانياً على العلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها، وهذه العلاقة تعد نوعاً من الموسيقى الداخلية للقصيدة، وهذه الموسيقى مرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التجربة النفسية المسيطرة على الشاعر أثناء عملية الإبداع، والكلمات في سياقها المحدد، ومن خلال معانيها تشدنا إليها بعدما يصبح لأصواتها المكونة لها قيمة خاصة ومذاق خاص يربطنا بها انفعالياً، وتجعلنا ننجذب وراءها دون أن ندرك السبب، فالألفاظ: « في هذا المجال تأخذ بعدها الموسيقي الداخلي من السياق الذي تطرح فيه، وتشكل مصدر جذب وارتباط حميمين بين المتلقي والعمل الشعري الذي هو القصيدة ذاتها»[18].

في قصيدة سقوط الأقنعة نجد بعض الكلمات تقع في النفس موقعاً معيناً، فلفظة الموت مثلاً تأتي العلاقة بين أصواتها ومعناها لترتبط في أذهاننا بمذاق خاص وبإيقاع حزين مؤلم نستشعره، وتجعلنا نتفاعل مع الجو النفسي المتأزم للشاعر، ومثلها أيضاً كلمات مثل:

لحم شعبي في قوله: سيبارك النابالم والنصل المزق لحم شعبي؟

والجياع في قوله: يا من يعز عليك نبض الخصب، في أرض الجياع.

والظلام في قوله: ويجيء نصلك في الظلام.

والدماء في قوله: من حفنة القمح المبلل بالدموع وبالدّماء.

وكلمات الدم والحرائق والمرارة في قوله: من غابة الدم والحرائق والمرارة والخيام.

وكلمة حمى في قوله: وأنا ألوب ألوب في حمّى عذابي.

وقد يكون لبعض الكلمات الأخرى حضور إيجابي خاص مختلف غير هذا الذي

شعرنا به عند نطق الكلمات السابقة، مثل: أبراج الحمام في قوله: أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام.

والشعاع في قوله: وحفرت من ملكوت بئر النفط.

وكلمات المدارس والمصانع والمراعي في قوله: وأنا أشيد سدّي العالي وأحلم بالمدارس والمصانع والمراعي.

ومن عناصر الموسيقى الداخلية الإيقاع المبني على الانسجام أو التناظر من خلال عنصري التركيب والتكرار، فتركيب العبارة يساهم بخلق إيقاع منسجم له نكهة خاصة مميزة يحسها المستمع ويتذوقها[19].

ومن ذلك في سقوط الأقنعة استخدام الشاعر للفعل خادع حيث أدخل عليه أل التعريف وهي من مخصصات الاسم، يقول:

وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام

فعملت "ال" مع المد ومعنى التدريج الموجود في الكلمة على إيجاد نوع من الموسيقى الذاتية للكلمة، بحيث كان لها وقع مميز على السامع أو القارئ جعلته يبدو أكثر تفاعلاً مع الكلمة، وأكثر تأثراً بالعبارة مما لو استعملها الشاعر من دون "ال" التعريف، فكانت مميزة في موسيقاها ودلالاتها، وعملت عمل النعت لما قبلها شأنها شأن الاسم.

أمّا التكرار فهو من أبرز العناصر في هذه القصيدة، وهو ظاهرة موسيقية للكلمة أو البيت أو المقطع، يأتي على شكل اللازمة الموسيقية الإيقاعية، وعلى شكل النغم الأساسي الذي يخلق جوّاً نغمياً ممتعاً، يستشعره القارىء داخلياً، بما يكسبه من تفاعل مع القصيدة، فيبدأ بالتقبل والشعور بضرورة ملاحقة القصيدة حتى النهاية[20].

وللتكرار جانبان من الأهمية: فهو أولاً يركز المعنى ويؤكده، وهو ثانياً يمنح النص نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه. وفي سقوط الأقنعة نجد التكرار بأنواعه، فهناك تكرار القافية، وتكرار مقطع، وتكرار عبارة، وتكرار لفظة، عملت كلّها معاً كوسيلة سحرية معينة، ايقاعية جاذبة، وكأن التكرار يحمل في داخله نزعة طقوسية توحي بغموض المعنى الذي يثير الذهن باعتباره موجة عصبية في شبه هيمان فطري لذيذ[21].

لقد أدت القوافي وظيفتين موسيقيتين:

الأولى: تؤديها داخل المقطوعة الواحدة، إذ تتابع التكرارات النمطية في القافية لتؤدي وظيفة إيقاعية خاصة بالمقطوعة نفسها، فتؤدي إلى التناغم الموسيقي. ففي المقطوعة الأولى مثلاً تكررت القافية (عه) في الكلمات (الأقنعه، و المترعة، والزوبعة، والأقنعه)، وتكررت أيضاً القافية (له) في الكلمات (رجولة، القبيلة، الطويلة).

الثانية: تكون للربط بين مقطوعتها، ومقطوعة سابقة أو لاحقة.

وقد تكون القافية مؤدية للوظيفتين معاً؛ فتكون ذات تناغم موسيقي مع غيرها من القوافي المطابقة لها، وتكون في الوقت نفسه رابطة بين مقطوعتها، ومقطوعة سابقة ولاحقة.

فقافية (ام) لم تكن لها وظيفة موسيقية خارجية في المقطوعة الأولى، بيد أن لها وظيفة موسيقية إيقاعية ربطية؛ إذ إنها تربط المقطوعة الأولى مع المقطوعة التالية، حيث كانت قافيتها الأولى (ام)، وتمثلت في كلمة (عام، الحمام)، وهذه الكلمة الرابطة هي (الرخام) وقافيتها (ام). والوظيفة الترابطية تساعد على إبقاء الإيقاع التناغمي في تنام مستمر من أول القصيدة إلى آخرها.

في الموسيقى الداخلية تبدأ التشكلات الموسيقية على مستوى أصوات الكلمة الواحدة، فيشكل تكرر كل صوت مع ما يجاوره إيقاعاً موسيقياً داخلياً، وتشكل الكلمات كل كلمة مع ما يجاورها أيضاً، إيقاعات الموسيقى الداخلية. ثم يسري هذا التشكل الداخلي الموسيقي على مستوى التركيب حتى يعم البيت، ثم يتشكل ثانية إيقاع معين بين البيت الواحد والذي يليه، حتى تعم الموسيقى الداخلية أجزاء المقطوعة الواحدة. وبعد ذلك تتكرر ألفاظ معينة بأصوات منتقاة لتشكل ربطاً داخلياً آخر بين المقطوعات جميعاً، بعد أن كان لبعض القوافي- كما تقدم- وظيفة ربطية موسيقية خارجية.

وبذلك يتم الترابط الموسيقي بين المقطوعات جميعها على مستوى الموسيقى الداخلية والخارجية، فيكون التكرار النمطي قد شكل الموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة، مما يجعلها قطعة فنية، يظهر فيها التناغم الموسيقي من أولها إلى آخرها، فتشد السامع وتأخذ بذهنه.

وقد كرّر الشاعر مقطعاً أو عبارة أو كلمة، فالشاعر في هذه القصيدة عمد إلى تكرار

مقطع بعينه ليركز المعنى المتصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقي من زاوية، وليحدث الإيقاع الذي يدخل في تعداد ألوان الموسيقى الداخلية لديه من زاوية أخرى، وتغدو الموسيقى صورة نفسية يتفاعل معها المتلقي مفيداً من المعنى ومستمتعاً بموسيقاه[22].

أما تكرار العبارة فهو كثير جداً في هذه القصيدة ومنها قوله:

سقطت جميع الأقنعة

يا من تخاف من الشعاع

يا مجلس الأمن الموقر

يا مجلس الأمن القديم

عشرين زهرة برتقال.

وقد جاء تكرار هذه العبارات منسجماً مع الجو النفسي والانفعالي للشاعر أثناء حزنه أو سخريته أو تصميمه.

ولعل أكثر ما يلحظ في هذه القصيدة حضور كلمة (سقطت) التي يمكن أن تكون الوحدة التكرارية، وفي أصوات هذه الكلمة قيمة معينة تساعد على التشكيل الصوتي للصورة السمعية؛ لتتساوق الحروف المكررة في نطقها مع الأثر النفسي عند المتلقي.

و (القاف والطاء) صوتان مفخمان وهما من حروف القلقلة، أي الحركة الشديدة، والاضطراب، والتاء صوت انفجاري مهموس، والهمس هو حركة خفيفة تتبع نطق الصوت المهموس، هذه الأصوات معاً في كلمة (سقطت) مع تكرارها تحاكي سقوط الأقنعة وصوتها، وهي تسقط، فناسبت حركة قلقلة هذه الأصوات وتفخيمها حركة السقوط، وبعد السقوط استقرار، فكانت آخر صوت في كلمة «سقطت» حركة خفيفة، ليحكي نهاية السقوط.

ويأتي تكرار اللفظة معززاً للجانبين الدلالي والإيقاعي الذي أحدثه تكرار المقطع وتكرار العبارة، ومن الألفاظ المكررة كلمة سقطت، كررها بكثرة بين المقاطع وكأنها مفتاح الإيقاع بالنسبة للقصيدة كاملة، وكذلك كلمات: الشعاع، وإلى الأمام، وبالأسنان، وعشرين، والضياع.

عندما يكرر الشاعر هذه المفردة دون غيرها فهو يختارها عمداً، وتكاد تكون هذه الألفاظ، أبرز ما يدور في نفس الشاعر في لحظة ما قبل الإبداع، ليترجمها لنا ويكررها عندما تخرج القصيدة إلى حيز النور، «ويأتي تكرار اللفظة الواحدة في القصيدة ذاتها سقطت ليعزز الإيقاع الذي يرسم الصورة النفسية بما تشتمل عليه اللفظة من معنى انسجم مع طول الاستعمال مع الصوت، لتتداخل في الوقت الواحد أبعاد الموسيقى الداخلية في رسم الصورة الموسيقية، كي تتبدى العلاقة الانفعالية بين جرس الكلمة ومعناها متضافرة مع تكرار المقطع واللفظة»[23].

وإذا ما نظرنا إلى الأصوات والمقاطع في القصيدة يتبين لنا أن عدد الأصوات المجهورة أكثر من عدد الأصوات المهموسة، يضاف إلى ذلك أصوات المدّ (الواو والياء والألف)، ومعلوم أن أصوات المدّ من الأصوات المجهورة. والجهر سمة صوتية توحي بالقوة أو الرفض والتحدي، والجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت، والهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه. وموضوع القصيدة لا يتضمن واقع الهدوء، ومن هنا فإن الهدوء الصوتي لا يتناغم مع موضوع القصيدة، فجاء زخم الأصوات المجهورة واضحاً ليعبر عن الرفض، والكشف عن الحقيقة المأساوية، وقد جاءت بعض الأصوات بنسب عالية في القصيدة، ومن أمثلة ذلك:

- صوت العين: فصوت العين من الأصوات الحلقية التي تتضمن القوة.
- صوت الراء، وهو صوت مجهور مكرر واضح سمعياً، وهذا التكرار يعطيه ميزة موسيقية خاصة، وفيه إيماءات تتضمن التمسك وعدم التسارع في الانتهاء، وهذا الصوت يمثل المركز لكلمة (الأرض).
- الأصوات المطبقة المفخمة (الصاد والطاء والظاء): وهي من الأصوات التي تحتاج إلى جهد صوتي أكثر من غيرها، وهذا يعني معاناة في نطقها، ولذلك فالأولى أن يتحاشى المتكلم الإكثار منها، إلا أنها استعملت في القصيدة بنسبة لا بأس بها إذا ما قورنت ببعض الأصوات الأخرى.
- أصوات الصفير (السين والصاد والشين): وهذا يعزز موسيقى القصيدة الداخلية ويعطيها طابعاً خاصاً، كذلك فإن لهذه الأصوات وظيفة دلالية، فكأن الصفير خارج

من نفس الشاعر ليدل على تأزم حالته النفسية، بشكل يتناسب مع الحزن والتجربة المأساوية العميقة.

- أصوات المدّ: ومنها ياء النداء التي تخدم الغرض الموسيقي والنفسي، وهذه الأصوات تتناغم مع نفسية الشاعر المتأزمة.

ويمكن تقسيم كل سطر في القصيدة إلى مقاطع، لتبين أن النماذج المقطعية الآتية قد ظهرت في القصيدة:

أ- المقطع الطويل المقفل (ص ح ص)، حيث كانت نسبته عالية في القصيدة، وهذا المقطع يوحي بالإحباط بعد سقوط الأقنعة وانكشاف الحقيقة، وهو يتضمن جهداً صوتياً ولا يعطي الأريحية في النطق.

ب- المقطع القصير (ص ح)، وكانت نسبته عالية في القصيدة، إذ توزع على مفردات القصيدة، إلا أن نسبته العالية ظهرت في البداية، وذلك لتكرار كلمة (سقطت).

ج- المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح): وكانت نسبته أقل من المقطعين السابقين، وهذا المقطع يمثل أريحية في النطق، ويأتي بإطلاقه موحياً بالتأوه والشكوى والأمل والتنفيس عن الهموم.

د- المقطع المديد المقفل بصامت (ص ح ح ص)، وكانت نسبته قليلة جداً، إذ إن العربية تتحاشى هذا المقطع بسبب الجهد الصوتي الذي يحتاجه، وقد ظهر هذا المقطع في مواقع توحي بالسلبية التي تتواءم مع النفور من هذا المقطع مثل: سقطت تماثيل الرخام، وعشرين عام، ولحم شعبي.. وفي دلالة إيجابية مثل: أبراج الحمام.

وللتمثيل على هذه المقاطع يمكن النظر إلى بدايات القصيدة على النحو الآتي:

1- ص ح / ص ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص.

2- ص ح / ص ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح ح / ص ح ح/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح ح.

3- ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص.

4- ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى الظواهر الصوتية الآتية:

1- **الحدّة الإيقاعية**: جاءت المستويات المقطعية في القصيدة حادّة بمجملها بسبب استخدام الأصوات الانفجارية، خاصة إذا كانت تلك المقاطع الصوتية تعبر عن الوظيفة التعبيرية، أو الوظيفة الذهنية، فقد كثرت في القصيدة المقاطع القصيرة المفتوحة، وتكررت في ألفاظ مثل:

سقطت.. ممزقة.. نابك.. سيبارك.. فاستخدام هذا المقطع ارتبط بالترجيع الصوتي (الاستاتيكي) الذي يعبر عن الحدّة التي تنسجم مع الدلالة الإيحائية للكلمة، وجاء المضمون العاطفي لهذا الترجيع منسجماً مع الغرض والتركيب والدلالة، فنلاحظ مثلاً كثرة استخدام حرف القاف، والطاء، فالأول من الحروف الحلقية المجهورة (فهو أقصى حلقي بعد العين)، والطاء من الحروف النطعية المجهورة، وقد ترددت كلمة سقطت في القصيدة كثيراً.

وجاءت الحدّة الإيقاعية في كثير من الأحيان متفقة مع بعض الأساليب اللغوية خاصة النداء، وهو الأكثر تكراراً في القصيدة، وهذا يؤكد أن القيمة المركبة لأسلوب النداء جاءت منسجمة مع الدلالة الإيحائية للجانب الفكري والعاطفي في التعابير اللغوية للنص؛ وقد ساهمت الحدّة الإيقاعية في إبراز أثر الكثافة الصوتية، وجعلها في كثير من المواقف صاعدة، وذلك تباعاً للفكرة والعاطفة المطروحتين في التعبير اللغوي، فمثلاً نلحظ أن الكثافة الصوتية تكون هابطة في نمط لغوي يعبر عن الوظيفة التعبيرية، مثل قوله:

- أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام.

2- **الترديد**: ويقصد به إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانياً ليس موجوداً في استعماله أولاً[24].

وقد جاءت مظاهر الترديد لتنفيذ ما يلي:

1- **التقارب**: ويكون عادة للتأكيد والتجريد كقوله:

- سقطت جميع الأقنعة.
- سقطت تماثيل الرخام.
- سقطت دموعك.

2- الحقيقة والمجاز: كقوله:

- عشرين زهرة برتقال.
- جابت طوال الليل أرصفة المدينة.
- عشرين زهرة برتقال.
- ذبلت على دوار قريتنا المهينة.
- عشرين زهرة برتقال، ذبحت هناك.

فعشرين زهرة برتقال جاءت في الأولى تمثل النساء النازحات من بيوتهن، بينما الثانية استخدمت على سبيل الحقيقة، أو أنها مجازية متمعجمة، أما في الثالثة فقد جاءت مجازية تمثل معنى آخر وهو الرجال القتلى أو الأطفال.

3- المبالغة: كقول الشاعر:

- صوتي يجيئك بالبريد.
- من غابة الدم والحرائق والمرارة والخيام.
- صوتي يجيئك زهرة حمراء.

فترديد كلمة صوتي في هذا الشاهد تعبّر عن العنف والدماء والحزن الماثل في الصوت بصورة تمثل أعلى درجات المبالغة.

ويقول أيضاً:

- جعلوا شراييني حبالاً.
- جعلوا شراييني أفاعي.

هذه المبالغة تمثل الوصول إلى المثل الأعلى في الاستغلال لهذا الشعب، وذلك من خلال ترديد الفعل جعلوا، ومن خلال استخدام مفردتي : "حبالاً" و "أفاعي ".

❖ الأسلوبية الصرفية:

الأفعال:

- الفعل الماضي: لقد تكرّر الفعل الماضي في القصيدة على النحو الآتي: سقطت، جعلوا، كبّل، نهش، هتف، أصبح، ذبل، جاب، خرج، ذبح، نادى، نسي.

لقد جاءت الأفعال الماضية مرتبطة بالوظيفة الذهنية لأنها تبرز أفكاراً وحقائق واضحة للعيان.

- الفعل المضارع: يصول، تبقى، تعطي، يبيع، سيبارك، تلجأ، تخاف، يجيء، أشدُّ، تظل، يحمي، تشدّ، أشيّد، ألوب، يأتي، يرتد.

لقد جاءت الأفعال المضارعة أكثر تنوّعاً وعدداً من الأفعال الماضية، وربما يحملنا هذا على الاعتقاد بأن الشاعر يهدف إلى إبراز تأثر الحاضر والمستقبل من هزيمة العرب في حرب عام 1967م، وأن هذه الهزيمة قاسية تركت آثاراً مستديمة، ستبقى ماثلة للعيان.

- أما فعل الأمر فقد غيّب عن مسرح القصيدة، ويعود ذلك إلى أن الأغراض الطلبية المتمثلة في فعل الأمر ليست مجال استخدام في غرض يعرض فيه الشاعر حقائق ماثلة بسبب هزيمة 1967، ولكنه من الملفت حقاً للنظر عدم وجود أي دلالة تعبيرية أو ذهنية أو تأثيرية مرتبطة بهذا الفعل، والواقع اللغوي لاستخدام فعل الأمر يؤكد ذلك.
- ومن حيث الاشتقاق فقد جاءت الأسماء المشتقة قليلة مقارنة بالأسماء الدّالة على ذوات، لأن الذات هي المحور الذي تدور أركان القصيدة حوله، المتمثل في ذوات: هي، وأنا، وأنت، والاستعمال اللغوي للأسماء المشتقة يكون في الغالب لتقرير صفة لأسماء ذوات.
- أما من حيث الضمائر، فقد أكثر الشاعر من استخدام ضمير الخطاب أكثر من غيره في القصيدة، لأن هذا الضمير يعبّر عن الوظيفة التأثيرية التي تنسجم مع الفكرة السابقة من أن زلزال الهزيمة ذو أثر بالغ على الوظيفة التأثيرية لدى الشاعر.
- وفيما يتصل بالجناس فقد جاء موزعاً بصورة شبه منتظمة في نهاية كل تفعيلة ليحسّن من الإيقاع الموسيقي، وليعمل على إيجاد توازن توزيعي صوتي رائع بين كل مقطع

وآخر، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

- سقطت جميع الأقنعة.
- .....
- أو جثتي والزوبعة.
- وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام.
- أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام.

❖ الأسلوبية النحوية:

- بناء الجملة في القصيدة:

يمكن الإشارة أولاً وبشكل سريع إلى الأنماط الآتية من بناء الجملة في القصيدة:

أولاً: الجملة الاسمية:

وتقسم إلى قسمين: البسيطة، وهي التي خبرها مفرد، والموسعة، وهـي الـتي خبرهـا جملة.

1- البسيطة:

- أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام- ونابك في ذراعي.
- وجهي احتقان محارب، - ووجوه أطفالي صحون فارغة.
- منذا يبعيك.

2- الموسعة:

- يا ضمير الناس من يحمي من العرب الرعاع، بيـت الحزانـى.... وأنـا أشيد سـدي العالي.
- وروايتي.. أصبحت عشرين فصلاً.. عشرين ليلاً. - صوتي يجيئك بالبريد
- صوتي يجيئك زهرة حمراء. - من يأت بيتي قاتلاً، يرتد عن بيتي قتيلاً.

ثانياً: الجملة الفعلية:

- سقطت جميع الأقنعة. - سقطت- فإما رايتي تبقى.
- سقطت جميع الأقنعة - سقطت قشور الماس ...- سقطت تماثيل الرخام.
- سقطت دموعك - سقطت - سقطت أغانيك.
- تعطيك من أختامها ما شئت - سقطت ممزقة - سقطت جميع الأقنعة.
- سيبارك النابالم لحم شعبي - جعلوا شراييني أنابيباً.
- جعلوا شراييني أفاعي - جعلوا شراييني حبالاً - كبلت شعبي الجريح.
- وحفرت ... دربي للشعاع - ونهشت ... جدران الظلام - وهتفت بالجيل الممزق.
- ويجيء نصلك في الظلام -... وتبقى جبهتي فوق الرغام - وتظل تصرخ.
- وتشد نابك في ذراعي - سقطت جميع الأقنعة - سقطت.
- فإما رايتي تبقى - ذبلت ... عشرين زهرة - جابت طوال الليل أرصفة المدينة.
- أذكر (معترضة) - خرجت تفتش عن إله - ذبحت هناك.
- ناديت من عشرين عام.

ثالثاً: أنماط الفعل:

1- اللازم:

- سقطت- تبقى- تلجأ.
- هتفت - يجيء - ذبلت.
- باتت - خرجت.

2- المتعدي:

- تعطيك (لمفعولين) - سيبارك - جعلوا (لمفعولين).
- حفرت - نهشت - تشيد.
- أذكر - ذبحت - ناديت.
- أراك.

ثالثاً: المشتقات:

- اسم الفاعل: سائق، حالم، جياع (جمع جائع،) ناطحة، حارس، قادمين، عائدين، العالي، كادحين، فارغة، صواعق، متمزق.
- اسم المفعول: ممزّقة، المدلل، الممزّق، المبلّل.
- الصفة المشبهة: الحزينة، ذليلة، مطيعة، وضيعة، حزانى (جمع حزين)، مهين، قديم، قتيل.
- اسم مكان: مدارس، مصانع، مراعي.

رابعاً: الروابط :

- الواو: - وكأسي المترعة - سيبارك النابالم والنصل الممزق- كبلت شعبي وحفرت - ونهشت - وهتفت - بالمدارس والمصانع والمراعي - يا من تخاف من المدارس والمصانع والمراعي - من حفنة القمح المبلل بالدموع وبالدماء - من غابة الدم والحرائق والمرارة والخيام.
- أو : فإما رايتي تبقى ... أو جثتي.
- الذي (ذا): منذا يبيعك صك غفران.
- ال: الخادعت عشرين عام.

خامساً: الأساليب:

1- الشرط: فإما رايتي تبقى - من يأت بيتي قاتلاً، يرتد عن بيتي قتيلاً.

2- الاستفهام: من يحمي من العرب الرعاع بيت الحزانى العائدين من الضياع؟

3- النداء: - يا رجلاً - يا سائقاً - يا حالماً - يا من تخاف من الشعاع - يا من يعزّ عليك نبض الخصب - يا ضمير الناس - يا من تخاف من المدارس - يا مجلس الأمن الموقر - يا مجلس الأمن القديم ... إلخ.

سادساً: الترتيب:

جاء الفصل بين المتلازمين في عدة تراكيب:

1- بين المبتدأ والخبر: أنا يا ضمير الأرض - أبراج الحمام.

2- بين الفاعل والمفعول: تعطيك - من أختامها - ما شئت.

- وحفرت - من ملكوت بئر النفط - دربي للشعاع.
- ونهشت - بالأسنان - جدران الظلام.

3- بين الفعل اللازم والحرف الذي يتعدى به: سقطت -ممزقة - على درب الرياح الأربعة.

سابعاً: ملحوظات أخرى:

1- الجملة الشعرية: الجملة الشعرية في جلها متوسطة إذ يجب أن تستمر القراءة للسطر الشعري، لأن التفعيلات مدورة، نحو: سقطت جميع الأقنعة.

سقطت فإما رايتي تبقى متفاعلن متفاعلن مُتفا
وكأسي المترعة ع لن مُتفاعلن
تعطيك من أختامها ما شئت متْفاعلن مُتفاعلن متفاع
تكريساً لشهوتك الوضيعة لن متْفاعلن متفاعلاتن

2- استخدم الشاعر (ال التعريف) استخدام بعض الشعراء القدامى حين أدخلها على الفعل، وقد استخدمها أحد الشعراء فقال:

ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل

فأدخل (ال) على الفعل المضارع (ترضى).

وقال سميح القاسم:

وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام.
فأدخل (ال) على الفعل الماضي (خادع).

تحليل بعض الأساليب الواردة في القصيدة:

1- التقديم والتأخير:

تقوم الجملة العربية في أساسها وفق التركيب النحوي الآتي:

أ- الفعلية: الفعل + الفاعل + المفعول به (وإذا كان متعدياً فله أحكام مذكورة في كتب النحو).

- الفعل + الفاعل + فضلة (حال، أو تمييز).
- الفعل + الفاعل + متعلق (جار ومجرور، أو ظرف).

ب- الاسمية:

المبتدأ والخبر (المسند إليه - المسند).

وترتيب الأوصاف:

الصفة + الموصوف.

ولكن الخبر قد يتقدم على المبتدأ في مواضع عديدة، وقد تضاف الصفة إلى الموصوف أيضاً، إلا أنه يجب التفرقة بين التقديم والتأخير الحرين اللذين يتجليان في الجمل الاعتراضية، وأفعال الظن، وفي الجار والمجرور، والظروف... وبين التقديم الصلب الذي إذا زحزح عن مكانه فقد مكانته[25].

التقديم والتأخير هو تحول في بنية الجملة نحو إعادة ترتيب المفردات وتركيبها في الجملة على نحو يرتبط أسلوبياً وفكرياً بالمنشئ، ويوضح طريقته في هذا الإنشاء. فالعناصر التي تتركب منها الجملة تقسم إلى قسمين، الأول: اختيار لهذه العناصر من جملة الإمكانات الهائلة التي تتيحها اللغة، وهذا عمل أسلوبي محض، والثاني: إعادة تركيب عناصر الجملة، وهذا اختيار نحوي في الحدود التي يسمح بها النظام النحوي والتركيبي للغة. والعربية تمتلك شجاعة نادرة في الحدود المسموحة والواسعة التي يمكن أن يتم فيها تقديم مساحة واسعة من الحرية في تشكيل بنية الجملة.

وترمي الأسلوبية إلى فحص النص الأدبي في تراكيبه اللغوية للكشف عن القيم

الجمالية التي تكمن خلفها، والاختيار في النظرة الأسلوبية كذلك إما أن يكون خاضعاً لإرادة المنشئ، أو واقعاً لا خيار فيه للمنشا.

كما أن دراسة هذه التراكيب المتعلقة باختيار المنشئ وحريته يبين مواطن التغير الذي من شأنه الكشف عن الأسلوب الذي يوضح قدرات المنشأ التعبيرية، وطاقته اللغوية التي يصدر عنها النص الأدبي.

ومن أبرز مظاهر ا الترتيب والتقديم والتأخير في القصيدة ما يلي:

أولاً: الفصل بين المفعول به والعامل فيه سواء أكان فعلاً أم وصفاً يعمل عمله بالجار والمجرور، ويظهر ذلك في قول الشاعر:

يا سائقاً للموت أحلام القبيلة

فقد أقحم الجار والمجرور (للموت) بين المفعول به (أحلام) والعامل فيه (سائقاً).

ولعل المقتضى العام الذي ينتظم هذا الاعتراض هو التخصيص والتأكيد، وجعل الطاقة التعبيرية تتوجه إلى هذا القيد، قبل أن يذكر المفعول به لتضخيم الدلالة وتقوية المعنى، بتوجيهه وجهة على غير المعتاد، مما يثير يقظة من نوع جديد مثير يخرج عن الرتابة في تحميل الجملة للمعنى.

وهذا الأسلوب من شأنه أن يشحن العبارة بطاقة تعبيرية تزيدها دقة وتأكيداً. وهذه الظاهرة تتكرر في غير موطن من القصيدة، لتؤكد ذلك المعنى وتشحن الدلالة بقوة انفعالية تبنى على حركة إيقاعية، وتشكيل جديد مغلف بقوة تعبيرية مؤثرة في المتلقي، منها قوله:

وحفرت من ملكوت بئرت النفط.

دربي للشعاع.

فلو كانت عبارته قيلت على النحو الآتي:

وحفرت دربي من ملكوت بئر النفط للشعاع

لكان المعنى تقليدياً رتيباً لا انفعال به ولا انحراف، ولبقيت الدلالة تقدم كما تقدم أي عبارة دون أدنى إضافة في الدلالة، فهذا الاختيار كان موفقاً يعبر عن طاقة تعبيرية مشحونة بالتأكيد على الجانب المرتبط والمؤثر لهذا الحفر.

ومما جاء على غير رتبته قوله:

فإما رايتي تبقى.

حيث قدم الشاعر الفاعل على الفعل (المسند إليه - المسند)، وذلك لأنه أعطى اهتماماً وعناية بالراية، ومن الضروري أن تبقى عالية خفاقة، لأنها تمثل وجود شعبه، ووطنه، لذا فإنه آثرها بالتقديم.

ومنه قوله: أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام.

فقد اعترض بالجملة الإنشائية بين الضمير المسند إليه (المبتدأ)، والمسند (الخبر)، وهو (أبراج الحمام)، وهو اعتراض بين ركني الجملة الاسمية، أنا أبراج الحمام، وقد جاء اعتراض الشاعر لإحساسه بتجاهل المخاطب لوجوده، أو ظناً منه بأن المخاطب لا يعنيه ما يلاقيه من الكلام.

ومنه قوله:

تعطيك من أختامها ما شئت.

وهو فصل بين الفعل والفاعل والمفعول به الأول (تعطيك)، وبين المفعول به الثاني (ما)، وغايته بيان خطورة العطاء (أختام الأرض)، الذي قد يريده المخاطب (المحتل).

ومن الاعتراض بين الفعل والمفعول به قوله:

يا ضمير الناس من يحمي من العرب الرعاع.

بيت الحزانى العائدين من الضياع؟

ومنه:

ونهشت بالأسنان بالأسنان

جدران ظلامي

فقد جاء الاعتراض بين الفعل والفاعل (نهشت) وبين المفعول به (جدران ظلامي) والجار والمجرور (بالأسنان)، ودلالة ذلك اهتمام الشاعر بتعظيم المعترض به وهو وسيلة التخلص من الاحتلال، بل لقد جاء الشاعر به مؤكداً بالأسنان بالأسنان.

ومما يمكن حمله على التقديم والتأخير، قوله:

يا من تخاف من المدارس والمصانع والمراعي

وهذا النوع من التقديم ذكره ابن الأثير، وسماه النوع الثاني من التقديم، وهو يختفي بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك، ولو أخر لما تغير المعنى[26]. وتقديم الشاعر المدارس على المصانع، والمصانع على المراعي هو تقديم للأهم على المهم، فالمدارس تضم العقول المفكرة، وتصنع الرجال وهم عماد الوطن، ومن ثم تأتي أهمية المصانع، فهي تدار بوساطة الرجال أو الشباب، وهي عماد الاقتصاد، ثم جاء بالمراعي، ويقصد بها الثروة الحيوانية، أو الحيوانات، وهي بالطبع الأقل منزلة.

2- الحذف:

ومن خلال دراسة قصيدة (سقوط الأقنعة) نلاحظ أن معظم الحذف الوارد فيها جاء في باب العطف، فالعطف من حيث هو عملية اتباع يقوم عليها الكلام في أغلبه، يسمح بالاستغناء عن بعض المعطوف إذا توفر في المعطوف عليه، ويشير إلى ذلك ابن الأثير بقوله: «والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجهة ولا سبب»[27].

ويقسم الدكتور محمد الهادي الطرابلسي المحذوفات إلى قسمين: محركات، وواصلات، ويعني بمحركات الكلام الأسماء والأفعال، سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة أم بوظيفة ثانوية، وكذلك العناصر الأساسية في الجملة، سواء أكانت من قبيل الأسماء والأفعال أو الأدوات. أما الواصلات، فيعني بها الحروف والأدوات باستثناء ما قام منها بوظيفة أساسية في التركيب[28].

وبناء على التقسيم المذكور فإن القسم الأول (محركات الكلام) هو الغالب، في هذه القصيدة، فمن ذلك:

سقطت جميع الأقنعة

سقطت فإما رايتي تبقى

فقد حذف بل أضمر الشاعر الفاعل في الفعل في البيت الثاني، استغناء بالفعل «سقطت»، في البيت الأول، ورغبة منه في إظهار تحقيره للفاعل.

ومن حذف الفعل لوجود ما يدل عليه، قوله:

سقطت أغانيك الحزينة

والأساطير الذليلة

فقد حذف الفعل (سقطت) بعد العطف، والتقدير: وسقطت الأساطير الذليلة، فاحترز من العبث بذكر المسند مرة أخرى، حيث سيؤدي ذكره إلى ما لا فائدة من ذكره لغواً.

ومن حذف الفعل (المسند) أيضاً:

سيارك النابالم والنصل الممزق لحم شعبي؟

فقد جاء الحذف للمسند، «سيارك» لوجود ما يدل عليه، وتقديره: وسيارك النصل الممزق لحم شعبي.

ومنه أيضاً:

ذبحت هناك.. بلا قتال)

فقد حذف المسند (الفعل الماضي المبني للمجهول)، وتقديره.. ذبحت بلا قتال، رغبة منه بعدم التلفظ بفعل الذبح على لسانه مرة أخرى لبشاعة دلالته.

في القسم الثاني من المحذوفات، وهي ما سماها الدكتور الطرابلسي بالواصلات، فقد جاءت عند الشاعر في قوله:

سقطت فإما رايتي تبقى

وكأسي المترعة

فقد حذف أداة التفضيل «إما» التي حقها أن تتكرر، فيكون التقدير: وإما كأسي المترعة.

وفي هذا التأويل يبقى حذف للمسند أيضاً، فيكون التقدير:

وإما تبقى كأسي المترعة.

أو:

وإما كأسي المترعة تبقى، بتأخير المسند، وفق الإيقاع الوارد في البيت الأول.

ومن الواصلات أيضاً، حذف حرف النداء (يا) مع المنادى والفعل، نحو:

يا من تخاف من المدارس والمصانع والمراعي

من حفنة القمح المبلل بالدموع والدماء

وتقدير:

ويا من يخاف من حفنة القمح المبلل بالدموع وبالدماء

الصيغ الإنشائية في القصيدة:

يقصد بالصيغ الإنشائية التراكيب المصاغة شكلياً على نسق إنشائي، مقابل الصيغ الإخبارية التي تحتمل التصديق والتكذيب، ولما كانت التراكيب التي تلحظ في هذا النص تنتمي إلى اللغة الشعرية الانفعالية، فإن النظر إليها شكلياً بأدوات النحو التقليدي أو التحويلي أو النظامي يبقى قاصراً عن سبر غورها وإعطائها الدلالات والإيحاءات التي تستحقها.

تنطوي التراكيب الإنشائية في هذه القصيدة تحت ثلاثة أنماط هي: النداء، والاستفهام، والأمر...غير أن النمط الأول هو الطاغي في القصيدة ،ومن هنا فإن التركيز سيكون عليه في محاولة لفهم أدوات الشاعر فيما يرمي إليه، إذ تكرر هذا الأسلوب في القصيدة كثيراً، وهذا التكرار يعد مفتاحاً لدراسة أسلوبية كما عبر عن ذلك جاكوبسون.

أولاً:النداء:

الأصل في النداء تنبيه المخاطب إلى أمر تود أن تخبره به، أما تركيباً فأصله تصويت باسم المنادى، غير أن بعض اللغات وفي مقدمتها العربية قد اخترعت أدوات للنداء وهي في العربية كثيرة يقف على رأسها (يا)، وقد فصل النحاة فيها فخصوا بعضها بنداء القريب، وبعضها بنداء البعيد.

وتكون البنية الشكلية للنداء على النحو الآتي:

أداة نداء + منادى + (طلب، إخبار).

غير أن هذه البنية الشكلية كثيراً ما تتخلف فيها أداة النداء فيعتمد على التنغيم، أو أن يتخلف الجزء الثالث فيخرج النداء إلى دلالات أخـرى. أما في النص موضع النظر فإن أنماط النداء قد جاءت على النحو الآتي:

1- يا رجلاً يصول بلا رجولة.

2- يا سائقاً للموت أحلام القبيلة.

3- يا ضمير الأرض.

4- يا حالماً بالأرض خادمة مطيعة.

5- يا من تخاف من الشعاع.

6- يا من يعزّ عليك نبض الخصب.

7- يا ضمير الناس.

8- يا من تخاف من المدارس والمصانع.

9- يا مجلس الأمن الموقر.

10- يا مجلس الأمن القديم.

واضح أن هناك تكثيفاً لهذه اللغة الانفعالية عن طريق النداء، فقد كـررت أداة النداء (يا) التي يقول عنها النحاة إنها لنداء البعيد نسبياً. وقد توزعـت هـذه الأنمـاط الجملية على النحو الآتي باعتبار المنادى:

1- نداء موجه إلى المتنفذين الذين تسببوا بالنكبة.

2- الإنسان البسيط المتمسك بأرضه (الفلسطيني) والضمير الإنساني.

3- نداء مجلس الأمن ممثلاً لضمير المستعمر.

ويلاحظ من خلال النظر في هذه الأنماط الشكلية أن النداء لم يقصد منه التنبيـه أو الإخبار، وإنما قصد منه ملازم معنـاه، ومـا اقتضـاه السـياق. والعـرب تلجـأ لهـذا

الأسلوب عند إرادة إثبات صفة للمنـادى، فمستعمله «المرسـل» يدعـي أن المنـادى متصف بهذه الصفة التي ينادى بها، وعليه فإن أنماط النداء الواردة في النـص متحولـة عن جمل خبرية، بل هي في بنيتها الشكلية تثبت (الخبر) للمخبر عنه.

أما اللازمة (سقطت جميع الأقنعة)، سقطت وما يتبعها من مسانيد فهي موجهة للمتلقي وليست إخباراً للمنادى.

وقد مثلت المنادى الثاني في النص الجمل الآتية:

1- أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام.

2- يا ضمير الناس من يحمي من العرب الرعاع/ بيت الحزانى العائدين من الضياع؟

في هاتين الجملتين الشعريتين يحمل الشاعر انفعالاته شحنة وجدانية فيمـا يمثله مما أصاب شعبه، ويرتبط هذا المنادى مع نداء الـرب ليمثـلا محوراً واحـداً هـو محـور المقابل غير الفاعل، لكنه غير متهم.

يلي ذلك المحور الثالث الممثل في مجلس الأمن الذي تكرر خمس مـرات في ثـلاث منها منعوتاً بالموقر، وفي ذلك سخرية وتهكم، وفي الأخرى منعوتاً بالقدم بما تحملـه مـن دلالة سلبية مرتبطاً ب (عشرين عاماً)، إشارة إلى عدم تطبيق قراراته منذ عشرين عاماً.

ثانياً: الاستفهام:

تحدث البلاغيون كثيراً عن خـروج الاسـتفهام عـن دلالـة الطلب إلى دلالات أخرى، كالإنكار والتوبيخ والتحسر... وللاستفهام في العربية أدوات مخصوصة، كمـا أنه يتم عن طريق التنغيم بنغمة صاعدة، أما الجمل الشعرية التي ورد فيـها الاسـتفهام خارجاً إلى أغراض انفعالية فهي:

1- سيبارك النابالم والنصل الممزق لحم شعبي؟

2- بين أحضان الذئاب؟!

3- ... من يحمي من العرب الرعاع/ بيت الحزانى العائدين من الضياع؟

في العبارة الثانية الاستفهام موجه للطاغية، للمتنفذين ممن تسـببوا بالهزيمـة، وفي (1) موجه للذات المغيبـة، وهـو في (3) يمكـن أن يكـون كذلـك، وقـد اسـتعملت في

واحدة أداة الاستفهام (من)، وفي العبارات الأخرى استعمل التنغيم، وغني عن القول إنّ الشاعر لا يريد الاستخبار، فهو يعبر عن الحيرة والتوبيخ والتوجه إلى الضمير الإنساني أو الذات المغيبة، يصف حال شعبه وبشاعة الجريمة.

ثالثاً: الأمر:

يتمثل الأمر (الطلب) في عبارة واحدة وهي قوله:

باسم الحياة إلى الأمام

إلى الأمام إلى الأمام ...

لكن هذا الطلب جاء متهالكاً ميتاً، ذاك أنه هتاف بجيل ممزق عبر بيداء الضياع متبوع بنصل غادر من الآخر، ومن حيث الناحية الشكلية فإنّ هذا النمط من الطلب حصل فيه تحويل بالحذف، وهو تحويل اختياري، حيث حذف فعل الأمر تقدموا:

تقدموا إلى الأمام

ثم هناك تحويل بالتكرار (تقدموا، تقدموا، تقدموا)

رابعاً: هناك في النص لفظة (آه) للتحسر والتوجع، وهي متحولة عن البنية العميقة أتحسر أو أتوجع.

❖ الأسلوبية الدلالية:

وردت في القصيدة ثلاثة أنواع من القيم الدلالية هي: القيم المفهومية، والقيم التعبيرية، والقيم الجمالية.

إنّ القيمة التعبيرية تمثل بالدرجة الأولى في النص القيمة السياسية، ثم القيمة الاجتماعية التي تمثل الوظيفة التعبيرية (أنا)، وهذه القيمة تؤكد الاعتداد بالنفس والصدق مع الذات، والديمومة في العمل النضالي الذي سيستمر في هذا الشعب.

أما القيمة الجمالية فتتمثل في استخدام الرمز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والكناية، فقد عجّت القصيدة من أولها إلى آخرها بصنوف عديدة من المجاز بشتى أنواعه... وهنا يمكن الإشارة إلى قضيتين مهمتين هما:

أ- بعض الانزياحات في المصاحبات اللفظية:

يقول الشاعر:

سقطت قشورُ الماس عن عينيكَ

يا رجلاً يصولُ بلا رجولة

[قشور الماس]، الاستعمال المعهود في القشور هو:

- قشور أو قشرة الفاكهة.
- قشرة ساق الشجرة.

وهو باستخدامه لهذا التعبير الإضافي [قشور الماس] يشير إلى الوهمية، وأنّ مثل هؤلاء الذين بأقنعة ماسية، لا تقل أفعالهم خسة عن هذه الاستعارة الجميلة، فهم ليسوا ماساً، ولكن الناظر إليهم يحسبهم ماساً. ويأتي التعبير الآتي ليكشف المعنى المراد من القناع الأول الذي سقط:

يا رجلاً يصولُ بلا رجولة

يا سائقاً للموت أحلام القبيلة

ويمكن أن نلحظ النداء كذلك الذي جاء بصورة النكرة المقصودة:

يا رجلاً يصول بلا رجولة

يا سائقاً

ثم يمكن ملاحظة المفارقات في هذا المقطع:

رجل بلا رجولة

سائقاً للموت أحلام القبيلة

وهذا هو القناع الأول الذي أراده من الأقنعة الساقطة.

سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة.

سقطت...

تماسيح التواريخ إشارة إلى أن التاريخ العربي كان قد سجل أعلاماً بارزة

صنعوا تاريخاً مجيداً للأمة بأفعالهم الأسطورية، بيد أنّ هذه الأفعال وهذه الشخوص لم تكن ذات جدوى حقيقية، إلا أن مراكزهم كانت تشكل قوة ضاغطة على الأقلام فسجلوا أسماءهم، ويلاحظ أن هذا الاستخدام يشي بالاستخدام المتداول لكلمة تماسيح المعهود في الحياة العربية المعاصرة وهي دلالة سلبية، دلالة السطوة والسيطرة غير المشروعة، والغنى الفاحش القائم على استغلال الناس.

ب- الانزياح المجازي وأثره الجمالي:

يعدّ عنوان القصيدة نفسه انزياحاً، وشحنة المجاز تندفع في هذا العنوان بصورة كبيرة، إنّ علاقات الإضافة مسكونة بقوة استعارية واضحة.. أو بقوة تشبيهية كبيرة.. يكون فيها المضاف عنصراً من عناصر المشبه به المحذوف، بينما يقوم المضاف إليه مقام المشبه، فعبارة «سقوط الأقنعة» ذات ثراء استعاري فياض، يمكن إرجاعه إلى عدد من الجذور الممكنة «فالأقنعة كالأوراق الساقطة»، وقد تمّ استدراج لازمة من لوازم المشبه به لتأخذ موقع المضاف في العلاقات الجديدة، أو بدلاً من أن تكون الأقنعة الساقطة، أو الأوراق الساقطة.. جاءت.. سقوط الأقنعة.

فالهزيمة كانت صدمة مفاجئة، وغير متوقعة، فكأن النصر الذي كنا واثقين بتحقيقه تحوّل إلى هزيمة غير مبررة. وبالهزيمة سقطت الأحلام، وضاعت الآمال، وغامت الرؤى.. وسقوط الأقنعة فيها مفاجأة كبيرة للسامع أو القارئ.

والانحرافات في القصيدة كثيرة، وعائلة الانزياح أو الانحراف تتمثل في القصيدة، أو كأن القصيدة كلها انحراف. مثال ذلك في علاقات الإضافة الآتية: «قشور الماس، تماثيل الرّخام، تماسيح التواريخ الطويلة، أبراج الصخور، ضمير الأرض، أبراج الحمام، درب الرياح الأربعة، نبض الخصب، بترول الغزاة، جدران الظلام، بيداء الضياع، حمّى عذابي، تاريخ الحراب، غابة الدم، الحرائق والمرارة والخيام، حقل الجريمة».

كلّ العبارات التي سجلتها سابقاً فيها انحراف ينقسم إلى استعارة، أو تشبيه، أو كناية، وبذلك استطاع الشاعر أن يخلق قيماً فنيّة، وأن تنتج صوراً تعبيرية متعددة مليئة بالجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية، وتثير في المتلقي مشاعر مختلفة ومتعددة،

وعواطف شتى فيها الاشمئزاز، أو الإعجاب أو الحقد والكراهية وإلى غير ذلك. انظر إلى تلك القدرة التعبيرية التي تتجمع وتتشكل في معطى متآلف، حيث تتشاكل طاقات مبعثرة، وتتوحد عناصر مختلفة لتجسّد لنا قيماً تعبيرية متجددة مليئة بالابتكار والتجدد، وتدفع الإثارة العاطفية، أو الأثر الشعوري إلى خلق معطى جديد يتآزر مع حالات نفسية غائصة، والإلماع بها إلى مؤشرات باطنة، وتكون التركيبات الأدائية المتداخلة مشيرة إلى تلك العلائق الوجدانية، منها الخلط بين مجالين مختلفين كما في مثل: تماسيح التواريخ الطويلة.

فهل كان زعماء الهزائم «تماسيح» مع ما ورد في هذه العبارة، من رمز إلى تناقض التماسيح بين القول والفعل، فهي تؤذي ولكنها تبكي على الضحية.

وهذه التماسيح جثمت على صدر الوطن العربي طويلاً، إنها عبارة مشحونة بألف معنى، أهمها الاستمرارية، يستنتج ذلك من علاقات ترابطية إضافية بين تماسيح والتواريخ والصفة «الطويلة».

ويبدو التأثير الوجداني في عبارة «ضمير الأرض»، فالأرض إنسان حسّاس، ضميره يقظ، يثور على ما يرى، ولكنه لا يستطيع عمل شيء، فهل هذا رمز للشاعر المقهور، الذي يرفض هذا الواقع المأساوي، واقع الهزيمة، وليس بمقدوره أن يفعل شيئاً، وضمير الأرض انحراف عن طرق التعبير الشائعة في اللغة، وهذا هو الانحراف: يبتعد عن المطرد والغالب، والكثير، ويقترب من القليل والشاذ والنادر، ولكنه يعني اللغة الفنية، وكذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن، كما كان القدماء يقولون: إن العربي الفصيح إذا قوي طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في كلامه. ويصدر الانحراف عن المبدع بصورة عفوية، إذ انطلق في التعبير، ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، والأهم من ذلك، هو أنّ لزوم الانحراف لتحقيق الأثر الكلي للنص.

وفي العبارات الآتية «نبض الخصب، درب الرياح الأربعة، جدران الظلام، غابة الدم والجرائم والمرارة والخيام، حقل الجريمة» قوّة ضاغطة على حساسية القارئ. وفيها مقياس المفاجأة بصورة كبيرة، ويبدو ذلك في مبدأ تكامل الأضداد، وتولّد

اللامنتظر من المنتظر، وهذا يدل على مقدرة الشاعر ونجاحه في إيقاظ ذهن القارئ عن طريق اللجوء إلى غير المتوقع.. فهل للظلام جدران؟ وهل للرياح دروب محددة ليكون حدّها تحديداً «أربعة»؟ وهل للدم والحرائق والمرارة والخيام غابة؟ وهل للجريمة حقل؟ إنها عبارات تنقل هول الفاجعة، ومرارة المأساة، ونتائجها المرة على الشعب العربي الفلسطيني، فهي جريمة تمت تحت جنح الظلام، وأحرقت الخصب، وشردت الشعب مضرجاً بدمائه، مثخناً بجراحه، يعاني المرارة والذل في دروب مليئة بالرياح العاتية من الجهات الأربع. وماذا بقي للشعب الفلسطيني حتى يعيش حياته كما يعيش بقية خلق الله، في أوطانهم، وبلادهم، إذ لا جرائم، ولا حرائق، ولا هزائم ولا خيام ولا ذلّ.. أيّ عبارات تحمل على التأثير في المتلقي أكثر من هذه؟!

قراءة في بعض استراتيجيات الخطاب الشعري الأسلوبية في القصيدة

1- السياق الشعري للغة القصيدة:

يلاحظ أن لغة القصيدة الحالية ترتد في قاموسيتها المعجمية والتركيبية والدلالية، إلى مرحلة حيوية من مراحل الشعر العربي الحديث، تتخذ من المنعطفات السياسية والاجتماعية موضوعاً لتجربتها التشكيلية، مع ضرورة التنبه إلى تفاوت الشعراء في تمثل تلك الموضوعات والتعبير عنها، فثم شعراء منهم سميح القاسم، يعبرون عنها بلغة شفافة تتراءى من خلالها الأحداث، وآخرون يعبرون عنها من خلال تجريبهم في دلالات اللغة والثقافة، فتأتي لغة قصائدهم ركامية ذات مستويات خطابية متعددة تتطلب قراءة رأسية في محورها الاستبدالي مكثفة، لا قراءة أفقية- في محورها النظمي- فحسب شأن قصيدة (سقوط الأقنعة).

2- بنية الفاعل في (سقوط الأقنعة):

تستند القصيدة في بناء خطابها الشعري إلى مقولة - لازمة- تشي بالثراء الدلالي، وهي «سقطت»، التي تتجلى في بنية استعارية فعلية تفترش مقاطع القصيدة لتقدم حركة خطابية تقوم على التناص بين دوال القصيدة والواقع، وفي ضوء هذه

البنية تبرز علامات الصوت الشعري الفاعلة - دلالياً- في بنى إسنادية جلية، تتمثل في: الضمير الإضافي للمتكلم: (رايتي، جثتي، ذراعي، شعبي، جبهتي، خاصرتي، سدي، كأسي، روايتي، وجهي، شراييني، أطفالي، بيتي، صوتي)، وضمير المتكلم متصلاً ومنفصلاً ومضمراً (حفرت، نهشت، هتفت، ألوب، ناديت، أراك، أنا)، وبنية الذات الفاعلة، هنا، ذات دلالة نفسية وإيديولوجية، فهي تأكيد كينونة الذات وبقائها رغم محاولات الآخر العمل على فنائها، وهي تعويض عن حالة الهزيمة والنكسة وتهشم الذات، وهي- من ناحية أخرى- ترسيخ لإيديولوجية التوحد في (الأنا الشعرية) التي لا تحمل على المستوى التواصلي بأنها ذات الشاعر المفردة، قدر ما تشير مجازياً إلى تمثيل الجميع أو الشعب في أنا الشاعر (.. وأنا أشيد سدي العالي.. وأحلم).

أما بنية الآخر في استراتيجية التوصيل فتتدلى في القصيدة مقترنة بفعل السقوط ذي المرامي المتعددة، فبدءاً هي انشقاق (أنا الشاعر) وطرف مقابل في محاورة الذات: (سقطت قشور الماس عن عينيك/ يا رجلاً يصول بلا رجولة/ يا سائقاً للموت أحلام القبيلة)، و (سقطت أغانيك الحزينة). فبنية هذه الذات تتلقى أعباء فعل السقوط، وتنوء بحمله، وتطرد فيه، وهي تخلق توازناً في النهوض بمستوى القصيدة الفني- الدرامي، وبمستواها النفسي. وتتنامى بنية الآخر - تالياً- لتغدو رامزة للمعتدي والرائي (نابك، يا من تخاف.. يا مجلس الأمن.. صوتي يجيئك بالبريد.. أراك)، وتتميز بنية الآخر في المقاطع السابقة بالوضوح الخطابي المعادل لدى الشاعر وضوح الجريمة المتحصلة.

3- تبادلية فواعل بنية السقوط الاستعارية:

تقترن بنية فعل السقوط استعارياً بعدد محدّد من دوال الفواعل على المحور النظمي- النحوي، وهي: سقطت.. جميع الأقنعة، قشور الماس عن عينيك، تماثيل الرخام، دموع تماسيح التواريخ الطويلة، أبراج الصخور الخادعة عشرين عاماً، أغانيك الحزينة، الأساطير الذليلة. وهذه الدوال تشترك في المحور الاستبدالي- الرأسي، بمكونات دلالية متقاربة، تنبثق - أساساً- من ملامح القناع المركزية والهامشية، فالقناع، ما يغطى به الوجه، أو جزء منه، وبالضرورة، فهو يخفي ما تحته سلباً أو إيجاباً،

وهو يماثل تفاصيل الوجه ويقابل قسماته، فهو استنساخ لصورة صاحبه، وقابل لاستحضاره، وهو ينطوي على خديعة بستره حقيقة الشعور التي قد يسفر عنها الوجه لا القناع. من هنا، تحجب القشور: (هي من كل شيء: غلافة خلقة أو عرضاً) عن الشاعر مُكْنة استبصاره عبر خاصية الشفافية التي يتصف بها الماس، وتقف التماثيل الرخامية مجسدة، في صلتها بالواقع، أصحابها من رموز السلطة، والسياسة، وتعبر دموع التماسيح عن الخداع، وإظهار خلاف ما هو باطن، وتلقي الأغاني الحزينة، الرومانسية، في صلتها بإيديولوجيا الشاعر ،لأنها مضللة شأن الخرافات والأساطير.

ويختار الشاعر بنية فعل السقوط بديلاً عن: (النزول، الهبوط، الوقوع، الغياب..) التي تتيحها إمكانات اللغة اللفظية والتركيبية، لأن فعل السقوط يتمتع بدلالات تثويرية، ومصاحبات لفظية ذات صلة بالحرب والموت في المعجمية العربية. يضاف إلى ذلك أن بنية السقوط تحقق إيقاعاً صوتياً يتردّد فيه صوت «القاف»: (سقوط- أقنعة)، وتشعرنا بنية هذا الصوت اللهوي في اقترانه بصوت العين الحلقي- أن الشاعر يستخرج هذه الجذور من جوفه، فهي ينابيعه الداخلية التي تفيض من باطنه، وهي بعبارة أخرى «رحم» أفكاره التي يبثها في ثنايا القصيدة ومقاطعها، كما أن بنية فعل السقوط تستحضر بدائل لغوية تؤكد الدلالة التثويرية وتقويها، مثل: قطع، قلع، قلب، وغيرها.

4- الدرجة النحوية الشعرية للخطاب:

يتحقق هذا المستوى الأسلوبي من الدرجة النحوية بلجوء الشاعر إلى تشكيل اقترانات غير مألوفة في اللغة التواصلية بين المكونات النحوية في الجملة الشعرية، ويظهر هذا جلياً في بنية الاستعارة الفعلية الماثلة في الفعل اللازم ومن قام به أو اتصف به ومتعلقاته التركيبية، والماثلة، أيضاً، في الفعل المتعدي ومن قام به أو اتصف به ومفعوله.

ويمثل البنية الاستعارية الأولى، قوله: (يجيء نصلك في الظلام) و (خرجت مطاطة الجباه) و (ألوب ألوب في حمى عذابي)، و (صوتي يجيئك زهرة حمراء من حقل الجريمة). ويلاحظ في هذه الأمثلة، أن حالة التخييل تجري باستحضار مصاحبات لغوية مستكنة في

الأفعال، هي - على التوالي- الإنسان المتصف بالغدر، الإنسان المهزوم، الحيوان العطش، الجمل، الإنسان المدمى والمثخن جراحاً، وهذا يسهم بإحداث «توتر» حيوي في المستوى الاستبدالي يقضي بأنسنة الفواعل السطحية (نصل، صوت، ضمير الفاعلية، رواية)، فينتج الشاعر لغة شعرية ترتقي عن الخطاب التواصلي المباشر.

ويمثل البنية الاستعارية الثانية، قوله: (تعطيك "الأرض" من أختامها ما شئت/ تكريساً لشهوتك الوضيعة)، و (نهشت بالأسنان بالأسنان جدران الظلام)، و (جعلوا شراييني أفاعي) و (جعلوا شراييني حبالاً)، فالأرض في الجملة الأولى بإسنادها استعارياً إلى فعل العطاء تتحوّل من طبيعتها غير الحية (inanimate) إلى امرأة (animate) تزفّ بختامها (بكارتها) إلى المعتدي / المغتصب، لكنها تبقى مع ذلك عذراء (أختامها) بانتظار صاحبها (الفلسطيني)، ويبدو، هنا، أن الشاعر استطاع أن يضمّن جملته الشعرية، عناصر غائبة إلى جانب العناصر الماثلة في البنية السطحية، وهي: (الأرض- المرأة، العطاء، الزواج، الختام، الخيرات).

أما المتلقي فعلى الرغم من المتعة المتحصلة لديه باكتشاف هذه العلاقات المتبادلة، إلا أنه لا يبذل جهداً ذهنياً في استدعائها، لأن العلاقات النحوية المتعددة للفعل الاستعاري المتعدي- في الجملة- تمكنه من إجراء الموازاة القياسية بيسر وسهولة. أما استعارية الفعل في الجملة الشعرية الثانية فتتحقق في علاقة الفعل بالمفعول. أو بعبارة أخرى، يكمن الانحراف على المستوى النظمي في المفعول به: (جدران الظلام) التي يمكن أن تستبدل بمفعول مواز (الاحتلال/ الأسر..). ولعلّ انحسار العلاقة الاستعارية بالمفعول به، هنا، لا تتيح للمتلقي إجراء الموازاة بسهولة، ومن ثـمّ يغدو أكتشافها ذا لـذّة شعرية أبلغ. وعلى نحو مشابه، تمثل الجملتان الثالثة والرابعة تحولاً عن بنى استعارية اسمية: (شراييني أفاعي)، و (شراييني حبال)، فأثر الفعل جعل يظهر على المستوى الشكلي- النحوي، وإن كان يشير ضمناً إلى دلالة التحوّل والصيرورة.

والحقيقة أن انطلاق الشاعر في خطابه من إيديولوجيا تقضي بضرورة التواصل مع المتلقي قد قلّلت من تعميق الأساليب الشعرية واستغلال درجاتها النحوية المتعدّدة.

الهوامش

هوامش الفصل الأول

1- انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب العثمانية ، تح . عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م، ص16.

2- انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، ط 4، بيروت، 1/ 21.

3- انظر: ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م، ص12 وما بعدها.

4- انظر : ثعلب، أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، تح. رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، 1966م، ص35 وما بعدها.

5- انظر: ابن المعتز، عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، كتاب البديع، نشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص1 وما بعدها.

6- القاضي أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادي، المغني في أبواب العدل والتوحيد، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1960م، ج16، ص 197.

7- انظر: الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. السيد أحمد صقر، ط2، 1972م، ج1، ص237 وما بعدها.

8- الخطّابي، حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح. محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968م، ص65 وما بعدها.

9- انظر: ابن جنّي، أبو الفتح عثمان ين جني الموصلي، الخصائص، تح. محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج2، ص360 وما بعدها.

10- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر، إعجاز القرآن، تح. السيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1963م، ص35.

11- المصدر نفسه، ص107، 112.

12- المغني في أبواب العدل والتوحيد، 16/ 199. وانظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، ص ص115-117 .

13- المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1967م، ج1، ص4 وما بعدها.

14- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص 256.

15- انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ص45 -46، 80 وما بعدها، 98 وما بعدها ، 418-419...؛ المؤلف نفسه، أسرار البلاغة، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م، ص 50، 118، 194-195، 215...

16- الزمخشري، جار الله محمود بن عمربن محمد الخوارزمي، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه وصححه، محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م، ج3، ص ص547-548.

17 - امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح. حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، 1989م، ص ص 240-241 .

18- الكشاف، 1/ 23-24 .

19- الفخر الرازي، محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح. إبراهيم السامرائي ومحمد بركات أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1985م، ص ص33-34.

20- انظر: السكّاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص199 وما بعدها، 277 وما بعدها، 329 وما بعدها ....

21- ضياء الدين ابن الأثير، أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة ، ج2 ، ص136 .

22- المصدر نفسه، 2/ 135-137، 140 وما بعدها.

23- ابن حازم القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966م ، ص ص363 -364، 325 وما بعدها.

24- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط ، 1994م، مادة "سلب ".

25- محمد الهادي الطرابلسي، "مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب"، ضمن كتاب : قضايا الأدب العربي، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، 1978م، ص264.

26- العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة، 1914م، ج2،ص222.

27- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، ص ص570-571.

28- المصدر نفسه، ص ص567-568.

29- انظر: الجلال السيوطي، عبد الرحمن أبي بكر بن محمد، الإتقان في علوم القرآن، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1987م، ج3، ص99 وما بعدها، 170-171، 181، 198، 253-254، 256-258، ، 276، 288-289.

30- السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح. علال الغازي. دار المعرفة، الرباط، 1980م .

31- انظر: مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب، ص ص262-263، 266 وما بعدها.

32- حول موضوع الأسلوب عند العرب القدماء انظر:

محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، ط1، 1994 م، ص9 وما بعدها؛ شكري محمد عياد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال برس، القاهرة، 1988م، ص15 وما بعدها؛ رجاء عيد، البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية،1993م، ص197 وما بعدها؛ مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب، ص257 وما بعدها؛ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،1998م، ص93 وما بعدها ؛سامي محمد عبابنة، الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين العرب من القرن الرابع حتى نهاية القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، قسم اللغة العربية، 1997م.

33- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الفكر، القاهرة، ص203 وما بعدها؛ وانظر: البلاغة والأسلوبية، ص87 وما بعدها.

34- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982م، ص14 وما بعدها؛ وانظر : عباس محمود العقاد ، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966م، ص72 وما بعدها؛ البلاغة والأسلوبية، ص129 وما بعدها.

35- أمين الخولي، فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947م.

36- أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، القاهرة، 1961م، ص88 وما بعدها.

37- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945م، ص 54 وما بعدها .

38- انظر: أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966م، ص40 وما بعدها. ولمزيد من التفصيل حول

جهود هؤلاء انظر : البلاغة والأسلوبية، ص 83 وما بعدها.

39- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس ، 1977م ؛ "المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ"، حوليات الجامعة التونسية، ع13، 1976م، ص ص 137-181؛ تقديمه لكتاب ريفاتير، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، الموقف الأدبي، ع71، آذار، 1977م، ص ص108-117.

40- انظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، 1981م؛ تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م؛ مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب؛ " النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه (صناعة النص) وجون كوهين من خلال كتابه : (الكلام السامي) "، مجلة فصول، ع1، 1984م، ص ص121 -130 .

41- سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1984م؛ في النصّ الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1993م؛ "الدراسة الإحصائية للأسلوب: بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، عالم الفكر، مج20،ع3، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1989 م، ص ص99-104؛ "من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية"، عالم الفكر، مج22، ع3،4، يناير/ مارس- إبريل/ يونيو، 1994م، ص ص10-36؛" مشكل العلاقة بين البلاغة والأسلوبيات اللسانية"، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (59)، 1990م، ص ص819 -868.

42- حمادي صمود، الوجه والقفا "في تلازم التراث والحداثة"، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988م.

43- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م؛ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989م؛ اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

44- شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، 1985م؛

دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، 1987م؛ اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي؛ مدخل إلى علم الأسلوب؛ "قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه"، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (59)، 1990م، ص ص802-812.

45- صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985م؛ بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، (164)، الكويت، 1992م؛ "علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة"، فصول، مج5 ، ع1، أكتوبر، نوفمبر/ ديسمبر، 1984م، ص ص47 - 59 .

46- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة ط1، 1986م.

47- مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1989م.

48- البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث.

49- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية؛ بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م؛ قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

50- محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989م.

51- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990م.

52- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، ط1 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1970م.

53- إبراهيم عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، 1996م.

54- فتح الله سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1990م.

55 – موريس أبو ناضر، "الأسلوب وعلم الأسلوب"، مجلة الثقافة العربية،ع9، سنة2،

سبتمبر-أكتوبر، 1975م، ص ص40-46.

56- أحمد قاسم الزمر، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط1، صنعاء، 1996م.

57- محمد أحمد بريري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1995م.

58- شوقي علي الزهرة، جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر، دراسة فيلولوجية، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م.

59- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً، مكتبة عيون، الدار البيضاء، المغرب، 1992م.

60- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.

61- حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة، الرياض، 1998م.

62- محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992م.

63- مازن الوعر، "الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية"، عالم الفكر، مج22، ع3،4، يناير/ مارس، إبريل/ يونيو، 1994م، ص ص136-189.

64- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993م.

65- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف ، الإسكندرية، 1987م.

66- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث؛" الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه"، فصول، مج5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م، ص ص60 – 68.

67 – جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م.

68 - ميشال زكريا، بحوث ألسنية عربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992م؛ قضايا ألسنيه تطبيقية (دراسات لغوية اجتماعية نفسية مع مقارنات تراثية)، دار العلم للملايين، بيروت، 1993م؛ الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982م؛ الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1980 م.

69 - مصطفى الصاوي الجويني، المعاني: علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، 1993م .

70- خير الدين محمد عبد الحميد عبد الهادي، مقامات بديع الزمان الهمذاني: دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، الجامعة الأردنية، 1996م، ص ص1-82.

71 - انظر مثلا : برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، 1987 م؛ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت؛ جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م؛ مفهومات في بنية النص (مختارات لمجموعة من المؤلفين من كتاب: مقدمة للدراسات الأدبية - مناهج النصّ)، ترجمة :وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1966م، ص ص 66-83؛ مجموعة مقالات حول الأسلوبية، ترجمها شكري محمد عياد ضمن كتابه : اتجاهات البحث الأسلوبي، ص21 وما بعدها؛ غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد.

72- مجلة فصول، مج5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م، مج4، ع2، يناير، فبراير، مارس، 1984م .

73- مجلة عالم الفكر، مج22، ع 3، 4، يناير / مارس - إبريل / يونيو، الكويت، 1994م.

74- لمزيد من التفصيل انظر : الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص17 وما بعدها؛ الأسلوبية و

الأسلوب، ص 235 وما بعدها ؛ غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية، ص69 وما بعدها؛ جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، ترجمة : نجيب غزاوي، وزارة التعليم العالي، دمشق؛ اللغة والأسلوب، ص 140 وما بعدها؛

Weber, Jean Jacques (ed.), The stylistics Reader (From Roman Jakobson to the Present), Arnold, london, 1996; Freeman, Donald C. (ed.), linguistics And literary Stylistics, Holt, Rinehart and Winston, Inc.U.S.A,p.21ff; kachru, B.B.and Stahlke,H.F.W.(eds.),Current Trends in Stylistics, Edmenton, Alberta, Canada, 1972.

هوامش الفصل الثاني

1- انظر :

Shaw, Harry, Dictionary of literary Terms, McGraw- Hill book Co.,U.S.A, 1972,P.360; Baldick, Chris, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford Univ. Press, New York, 1990, p.215;

ج. ب. ثورن، "النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي"، ضمن كتاب: شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص155. حول الأسلوبية ونشأتها وتاريخها انظر :

Finch, Geoffrey, Linguistic Terms and Concepts, Palgrave, New york, 2000, p.189f., Chapman, Raymond, linguistics and literature (An Introduction to literary Stylistics), Edward Arnold, london, 1974, p.11ff.; The New Encyclopaedia Britannica, (15ed.), vol.11, p.338; Merriam-Webster's Encyclopedia of literature, Springfield, Massachusetts, 1995, p.1077; Fish, Stanley.E, "What is Stylistics and why are they Saying Such Terrible things about it? " in Freeman, Donald C. (ed.), Essays in Modern Stylistics, Methuerr and Co.ltd, london and New york, 1981, Pp.53-78; Bradford, Richard, Stylistics, Routledge, london, New york, 1997, p.3ff; Turner, G.W. Stylistics, Penguin Books, 1973; Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, longman, london and New york, 1987, p.438. f.; Haynes, John, Introducing Stylistics, Unwin Hyman, Boston, 1989; Bennett, James. R, A Bibliography of Stylistics and Related Criticism, 1967- 83, MLA, New york, 1986; Milic, Louis T., Style and Stylistics : An Analytical Bibliography, New york, 1967.

2- انظر: مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص34؛ وانظر:

Hawthorn, Jeremy, A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory, Arnold, London, 1998, Pp.233-234; Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, (3rd ed.), Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, London, Pp.165-167; The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, p.214.

3- انظر: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص ص23- 29؛ الدراسة الإحصائية للأسلوب : بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة ، ص ص 106-107.

4- انظر : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص48.

5- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته ، ص15.

6- البلاغة والأسلوبية ، ص172.

7- Fowler, Roger, A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge and Kegan Paul Ltd. London and New York, 1973, p.187.

8- انظر: وفاء محمد كامل، "البنيوية في اللسانيات"، عالم الفكر، مج26، ع2، أكتوبر، ديسمبر، 1997م، ص ص221-264.

9- الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص61.

10-ستيفن أولمان ،" اتجاهات جديدة في علم الأسلوب"، مقال مترجم ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص96.

11- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص138 وما بعدها.

12- A Dictionary of Modern Critical Terms, p.185.

13- البلاغة والأسلوبية، ص186.

14- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م، ص ص20-21.

15- انظر : دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سلسلة البحث السيميائي، ص295.

16- انظر: المرجع نفسه، ص14 وما بعدها، 85 وما بعدها، 117 وما بعدها، 156 وما بعدها؛ البنيوية في اللسانيات، ص226 وما بعدها؛ ر.هـ.روبنز، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، ترجمة: أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع227، نوفمبر/ تشرين الثاني، 1997م، ص222 وما بعدها؛ علم اللغة في القرن العشرين، ص47 وما بعدها؛ جورج مولينيه، الأسلوبية، (مقدمة المترجم)، ص ص 8-9؛ ولمزيد من التفصيل حول العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات انظر: مجموعة المقالات التي حررها دونالد سي فريمان ضمن كتابه:

Linguistics and literary Style, p.21ff; Enkvist, Nils Erik, linguistics Stylistics, Mouton, France, 1973, p.16ff.

17- انظر : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ص ص114-119؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص159.

18- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص120، ص ص124-125؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص ص 154-155. ولمزيد من التفصيل حول افكار ألونسو انظر :

Meshon, S.P. "Spain: The stylistics of Damaso Alonso" in Current Trends in Stylistics,pp.49-65.

19- انظر: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص34 وما بعدها؛ البلاغة والأسلوبية، ص ص175-176؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص94 وما بعدها؛بول فابر- كريستيان بايلون، مدخل إلى الألسنيةمع تمارين تطبيقية، ترجمة:طلال وهبه، المركز الثقافي العربي،1992م، بيروت، ص229؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص159؛ الأسلوب والأسلوبية : مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص65.

20- تشومسكي، جوانب من نظرية النحو، ترجمة: مرتضى باقر، مطابع جامعة الموصل، 1985م، ص28.ولمزيد من التفصيل حول تشومسكي انظر: نوم جومسكي، البنى النحوية، ترجمة:يؤيل يوسف عزيز، مراجعة : مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد

اللغة العربية(النظرية الألسنية)،ص5 وما بعدها؛

Cook,V.J.and Newson, Mark, Chomsky's Universal Grammar, An Introduction, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1996.

21- البلاغة والأسلوبية، ص42؛ محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، 1994م، ص102؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص ص132-133؛ الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص ص24-25.

22- انظر:محمود عيّاد،" الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف"، مجلة فصول، مج1، ع2، 981م، ص ص127- 128 .

23- انظر: مدخل إلى علم الأسلوب، ص23 وما بعدها؛ اللغة والإبداع، ص51 وما بعدها ؛ اتجاهات البحث الأسلوب ، ص32 وما بعدها ؛ الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، ص128. لمزيد من التفصيل حول أفكار أوهمان انظر له مثلا :

Ohmann, Richard :

1-"Generative Grammars and the Concept of Literary Style", in Contemporary Essays on Style, Ed. Love G.A. and Glenview, M.P., IL, Scott Foresman, 1969, PP. 133-148 .

2-"Literature as Act ."Approaches to Poetics, Ed. Chatman S., New york, Columbia UP, 1973, PP . 81-108 .

3-" Literature as Sentences."in Contemporary Essays on Style, pp. 149-157.

4-Linguistics and literary Style, New york, Holt and Rinehart, 1970.

5-"Speech, Action, and Style."literary Style:A symposium. Ed. Chatman,S. and Levin S.R., London, Oxford UP, 1971, pp.241-54.

6-"Speech Acts and the Definition of literature." Philosophy and Rhetoric 4(1971),pp.1-19.

7-"Speech, literature, and the Space Between." New literary History 4(1972),pp.47-64.

24- انظر: مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية، ص219.

25- جوانب من نظرية النحو، ص27؛ ج.ب ثورن، "القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي"، مقال في كتاب: سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م، ص78 وما بعدها.

26- الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

27- الأسلوب والأسلوبية ، ص 34 ؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، ص 154 وما بعدها .

28- انظر حول هذا الموضوع: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص21؛ مدخل إلى علم الأسلوب، ص 23 وما بعدها؛ اللغة والإبداع ، ص39؛ البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث، ص ص25-26؛ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص107؛ بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص24 وما بعدها؛ عبده الراجحي، "علم اللغة والنقد الأدبي" ، مجلة فصول ، مج1، ع2، 1981م، ص117 وما بعدها؛ البلاغة والأسلوبية، ص268؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، ص154 وما بعدها؛ الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، ص 124 وما بعدها؛ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص47 وما بعدها .

29- اللغة والإبداع، ص78؛ البلاغة والأسلوبية، ص268.

30- انظر: أحمد محمد قدّور، مبادئ اللسانيات، ط1، دار الفكر، دمشق، 1996م، ص ص24-27؛ علم اللغة والنقد الأدبي، ص 119 وما بعدها.

31- انظر: تزفيتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص28 وما بعدها؛ الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة، ص99 وما بعدها؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص138 وما بعدها؛ سعد مصلوح، الأسلوب، ص48 وما بعدها؛ التحليل الألسني للأدب، ص102؛ من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية، ص11 وما بعدها؛ مدخل إلى الألسنية

مع تمارين تطبيقية، ص220 وما بعدها؛ القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي، ص75؛ رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، مطبعة الرسالة، ع110، الكويت، 1987م، ص431.

32- انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص131 وما بعدها، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص 78 وما بعدها؛ ريمون طحّان، فنون التقعيد وعلم الألسنية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م؛ توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1984م؛ لمزيد من التفصيل حول تحليل النصوص بشكل أسلوبي انظر مثلا:

Tooland, Michael, Language in Literature, An Introduction to Stylistics, Arnold, london, New York, 1998, P.2ff.; Stylistics and the Teaching of literature; linguistics and literature, An Introduction to Literary Stylistics, p.qff.; Crystal, D., "Objective and subjective in Stylistic Analysis", in : Current Trends in Stylistics, PP. 103 –113; Hendricks , W.O., "Current Trends in Discourse Analysis", in: Current Trends in Stylistics, PP. 83-95; Ohmann, R., "Instrumental Style : Notes on the Theory of Speech as Action" in: Current Trends in stylistics, pp.115-141; Milic, Louis T.,"Antocoding in Computational Stylistics" in : Current Trends in Stylistics, pp . 263-273; Sedelow, S.Y., and Sedelow , W.A., " Models, Computing , and Stylistics", in : Current Trends in Stylistics, pp. 275-286 ; Mills, Sara, Fiminist Stylistics, Routledge, New York, 1995; Mackay, R.,"Who Needs Stylistic Analysis?" Language and Communication, 14.2 (April, 1994), Pp.193-202; Carter, R.,and Simpson, P. (eds.), Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics, Unwin Hyman, London, 1989.

كذلك انظر مراجع الفصل الأول (مرجع 38 وما بعده).

❖ حول هذا الموضوع انظر :

الأسلوبية والأسلوب، ص 103 وما بعدها ؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص42 وما بعدها ؛ البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث، ص 193 وما بعدها؛ مدخل إلى علم الأسلوب، ص35 وما بعدها؛ دائرة الإبداع، ص 15، 31 ؛ البلاغة والأسلوبية، ص 351 وما بعدها؛ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص ص 6-7، 171 وما بعدها، 310 وما بعدها ... ؛ اللغة والأسلوبية ، ص 140 وما بعدها ؛ بييرجيرو ، الأسلوب والأسلوبية، ص 94 وما بعدها؛ الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص30 وما بعدها؛ الأسلوبية والتأويل والتعليم، ص 15 وما بعدها ؛ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، ص41 وما بعدها ؛ مجلة فصول ،مج 5 ، ع 1 ، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1984م، (ندوة العدد : الأسلوبية)، ص 212 وما بعدها ؛ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص 53؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص145.

33- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص ص 174 - 175؛ وانظر:

Widdowson, H.G. Stylistics and the Teaching of literature, Longman Group Ltd.,london,4th impression, 1983, p.117

34- الأسلوبية والأسلوب ص 115 .

35- التركيب اللغوي للأدب، ص 93.

36- البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث، ص ص 7-8 .

37- الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص 45؛ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص ص 44- 45.

38- الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ص 31- 32؛ مدخل إلى علم الأسلوب، ص 39؛ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص ص44- 45.

39- روجر فاولر،" نظرية اللسانيات ودراسة الأدب"، ترجمة: سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 1، السنة الثانية، بغداد، 1982، ص 83.

40- ماجد فخري، "إشكالية المنهج"، مجلة الفكر العربي، ع 42، 1986م، ص ص 161-162.

41-هوف، الأسلوب والأسلوبية، ص 23 .

42- مجلة فصول، ع1، مج5، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر، (ندوة العدد)، 1984م، ص 219.

43- الأسلوبية والأسلوب، ص 115 .

44- المرجع نفسه، ص 115 .

45- ليوزف شتريلكا،" الأسلوب الأدبي"، من كتاب : مناهج علم الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، مجلة فصول، مج 5، ع1، 1984م، ص 72.

46- المرجع نفسه، 72.

47- المرجع نفسه، 79.

❋ حول هذا الموضوع انظر : بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص9 وما بعدها؛ مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص821 وما بعدها، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 43 وما بعدها؛ اللغة والإبداع، ص 15 وما بعدها؛ اتجاهات البحث الأسلوبي، ص211 وما بعدها؛ البلاغة والأسلوبية، ص258 وما بعدها؛ الأسلوبية منهجا نقديا، ص37 وما بعدها؛ علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص129 وما بعدها ؛ مقالات في الأسلوبية، ص179 وما بعدها؛ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص307 وما بعدها؛ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص37 وما بعدها ؛ الأسلوبية والأسلوب، ص48 وما بعدها؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص172 وما بعدها؛ الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص27 وما بعدها ؛ هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري،

الدار البيضاء، 1989م؛ إحسان صادق، البلاغة والأسلوبية، بحث مخطوط، 1998م، فتحي أبو مراد، وجوه التلاقي بين البلاغة والأسلوبية، بحث مخطوط، 2003م.

48- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص9 وما بعدها.

49- مقالات في الأسلوبية، ص183.

50- البلاغة والأسلوبية، ص5.

51- الأسلوبية والأسلوب، ص48.

52- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص5.

53- مدخل إلى علم الأسلوب، ص7.

54- انظر: اللغة والبلاغة، ص ص29-30؛ مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص821 وما بعدها؛ الأسلوبية والأسلوب، ص48 وما بعدها؛ مدخل إلى علم الأسلوب، ص44 وما بعدها؛ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص ص39-41؛ إحسان صادق، البلاغة والأسلوبية.

55- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، ط3 ، 1993م، مج1،ج1،ص ص 42-43.

56- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص190.

57- انظر: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص234-235؛ البلاغة والأسلوبية، ص259.

58- اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 227؛ وانظر: مفتاح العلوم، ص415 وما بعدها.

59- اتجاهات البحث الأسلوبي، ص223.

60- انظر: مفتاح العلوم، ص 171 وما بعدها،415 وما بعدها؛ البلاغة والأسلوبية، ص ص259-260.

61- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص89.

62- انظر: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص183 وما بعدها؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص140؛ من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية، ص16 وما بعدها.

63- اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص211-212.

64- عاطف جودة نصر، النصّ الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996م، ص294؛ مدخل إلى علم الأسلوب، ص47.

65- اتجاهات البحث الأسلوبي، ص233 وما بعدها.

66- المرجع نفسه، ص235.

67- المرجع نفسه، ص ص235-236؛ شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 3/ 262.

68- الدراسة الإحصائية للأسلوب : بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة، ص100؛ البلاغة والأسلوبية، ص188 وما بعدها؛ الأسلوبية والأسلوب، ص30.

69- النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ص 155 وما بعدها ؛ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، ص 52 وما بعدها؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ص95، 125؛ البلاغة والأسلوبية، ص188 وما بعدها.

70- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص97.

71- البلاغة والأسلوبية، ص259.

72- المرجع نفسه، ص203،259، 355؛ الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص27؛ مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص ص859-860؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص139.

73- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 309، 317؛ اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص 136، 193 وما بعدها.

74- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص164 وما بعدها.

75- مدخل إلى علم الأسلوب، ص ص44-45؛ هوف، الأسلوب والأسلوبية، ص ص 19-20؛ الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص27.

76- البلاغة والأسلوبية، ص260.

77- مدخل إلى علم الأسلوب، ص 45.

78- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص30.

79- تمام حسان، الأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981م، ص390.

80- البلاغة والأسلوبية، ص258.

81- مدخل إلى علم الأسلوب، ص44.

82- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، ص11.

83- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص191.

84- إحسان صادق، البلاغة والأسلوبية.

85- أحمد مطلوب، الأسلوبية إلى أين؟ ص17.

86- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ص139-140.

87- الوجه والقفا، ص ص 98-99.

88- أسرار البلاغة، ص25.

89- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1983م ، ج1، ص147.

90- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص16.

91- اللغة والإبداع، ص ص42-43.

92- المرجع نفسه، ص55؛ المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، ص156. وحول نظرة دي سوسير للغة، انظر: دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص ص149-153.

93- مدخل إلى علم الأسلوب، ص30.

94- الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ص 28-29.

95- دلائل الإعجاز، ص 54.

96- أسرار البلاغة، ص 5 .

97- الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ص29-30؛ البلاغة والأسلوبية، ص260.

98-الإيضاح في علوم البلاغة، مج1،ج1، ص ص 42-43؛ الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص28.

99- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة،1952م ، ص135.

100- منهاج البلغاء، ص ص122-123.

101- البلاغة والأسلوبية، ص267.

102- المرجع نفسه، ص ص262-263.

103- دلائل الإعجاز، ص ص 6-7.

104- مفتاح العلوم، ص88.

105- المصدر نفسه، ص112. وانظر: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، 1980م، ص 13 وما بعدها.

106- البلاغة والأسلوبية، ص264. حول حديث السكاكي، انظر: مفتاح العلوم، ص329.

107- البلاغة والأسلوبية، ص ص265-266؛وانظر: مفتاح العلوم، ص ص 329-331.

108- الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص40.

هوامش الفصل الثالث

*- لمزيد من التفصيل حول هذه المناهج وغيرها انظر مثلا :

Weber, J.J.,"Towards Contexualized Stylistics: An Overview", in: Weber, J.J.(ed.), Opt. Cit., P. Iff.; Jakobson, R., "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in: Weber, J.J.(ed.), Opt.Cit., P.10ff.; Attridge,D.,"Closing Statement: Linguistics and Poetics in Retrospect", in: Weber, J.J. (ed.), Opt. Cit., p.36 ff.; Taylor, T.J. and Toolan M., "Recent Trends in Stylistics" , in : Weber, J.J. (ed.), Opt. Cit.,P. 87ff.; Fish, S.E., "What is Stylistics and Why are they Saying Such Terrible Things about it ?", in: Weber, J.J. (ed.), Opt. Cit., P. 94ff.; Toolan, M.,"Stylistics and its Discontents : or, Getting off the Fish (Hook)", in : Weber , J.J. (ed.) , Opt. Cit., P. 117ff.; Birch, D., "Working Effects With Words'- Whose Words? : Stylistics and Reader Intertexuality", in: Weber, J.J. (ed.), Opt. Cit., P. 206ff.; Mills, S., "Knowing Your Place : Amarxist Feminist Stylistic Analysis", in : Weber, J.J.(ed.), Opt. Cit., P.241ff.; Dolozel,L. and Kraus,J.,"Prague School Stylistics", in : Current Trends in Stylistics, PP.37-48 ; Linguistic Theory and Structural Stylistics, p.20ff.;

دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص28 وما بعدها ؛ علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته ، ص 11 وما بعدها؛ الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص26 وما بعدها؛ الوجه والقفا، ص 89 وما بعدها؛ بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص26 وما بعدها؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص33وما بعدها؛ اللغة والأسلوب، ص 146 وما بعدها؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص192 وما بعدها؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص77وما بعدها؛ جورج مونان، مفاتيح

الألسنية، ترجمة : الطيب البكوش، تقديم : صالح القرمادي، منشورات الجديد، تونس، 1981م، ص 131 وما بعدها، موريس أبو ناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، مختارات، بيروت، ط1، 1990م، ص 85 وما بعدها.

1- فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف عبد المطلب، بيت الموصل، 1988م، ص142 وما بعدها؛ الأسلوب والأسلوبية : مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص65.

2- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص32.

3- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص59.

4- انظر: الأسلوب والأسلوبية : مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص66.

5- اللغة والإبداع، ص44؛ إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص 88 وما بعدها؛ مصطفى الجويني، المعاني، علم الأسلوب، ص ص 283-284.

6- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ص15-16.

7- عبد الله حولة،" الأسلوبية الذاتية أو النشوئية"، مجلة فصول،مج5،ع1، 1984م، ص ص83-84.

8- انظر: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ص ص 27-29 .

9- انظر: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص45 وما بعدها.

10- انظر: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ص45 وما بعدها.

11- المرجع نفسه، ص ص42-43.

12- المرجع نفسه، ص ص31-32.

13- انظر: اللغة والإبداع، ص44؛ الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ، ص83.

14- انظر: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ص27؛ مقامات بديع الزمان الهمذاني: دراسة أسلوبية، ص ص 27-28.

15- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ص 19-20.

16- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص48.

17- علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ص22.

18- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص39.

19- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص22.

20- اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص32-35.

21- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص56.

22- المرجع نفسه، ص32؛ علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص28؛ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص33.

23- ليوزف شتريلكا، الأسلوب الأدبي من كتاب : مناهج علم الأدب، ص78.

24- الطرابلسي ، النص الأدبي وقضاياه ... ، ص125 وما بعدها .

25- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص56.

26- المرجع نفسه، ص56.

27- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص95.

28- انظر : دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، تونس، 1985م، ص ص172-173.

29- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية ، ص 33، 42 ؛ الأسلوبية منهجا نقديا، ص84.

30- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص57.

31- الأسلوبية ونظرية النص، ص116.

32- الطرابلسي، النص الأدبي وقضاياه ... ، ص ص124-125.

33- علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ص24.

34- الأسلوب والأسلوبية : مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، ص66.

34- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص18.

36- انظر: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ص42؛ بيير جيرو، الأسلوب

والأسلوبية، ص32، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص ص 94-95 ؛ الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ، ص 83 وما بعدها ؛ الأسلوب والأسلوبية:مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، ص 64 وما بعدها؛ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، ص ص 47- 51 ، 59 ؛ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ، ص 83 وما بعدها .

* حول هذا المنهج ورائده ليو سبيتزر انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ص134-136؛ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص ص47-61؛ الوجه والقفا ، ص ص116-127؛ علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ص43-54؛ ليو سبيتزر، "علم اللغة وتاريخ الأدب" ، مقال مترجم ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص49-81؛ جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر، ص31 وما بعدها؛ الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص84 وما بعدها؛ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص ص110-115؛ علم اللغة والنقد الأدبي، ص118 وما بعدها؛ فيتور مانويل، " الأسلوبية علم وتاريخ "، ترجمة وتقديم : سليمان العطار، فصول ، مج4، ع2، يناير، فبراير، مارس، 1984م، ص135 وما بعدها؛ اللغة والأسلوب ، ص ص 149-151؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص 90 وما بعدها ؛ البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث ، ص 176.

37- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص166.

38- الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص91.

39- اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص ص110-111.

40- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ص134-135.

41- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ص46-47؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص ص91-92.

42- علم اللغة وتاريخ الأدب، ص76؛ جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر، ص51.

43- جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر، ص51.

44- المرجع السابق، ص ص51-53؛ الوجه والقفا، ص ص 124 - 125.

45- علم اللغة وتاريخ الأدب، ص77.

46- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ص47-48.

47- جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر، ص ص53-55 .

48- المرجع نفسه، ص ص55-56.

49- الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص85.

50- المرجع نفسه، ص ص85-86.

51- المرجع نفسه، ص ص87-88.

52- المرجع نفسه، ص88.

53- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص167.

54- اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص112.

55- المرجع نفسه،ص ص112-114.

56- علم الأسلوب:مبادئه وإجراءاته، ص47.

57- المرجع نفسه، ص ص52-53.

58- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،ص ص167-168.

59- انظر: الوجه والقفا، ص117 وما بعدها؛ الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص84.

60- انظر: دروس في الألسنية العامة، ص37؛ اللغة والأسلوب، ص47؛ فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993م، ص15 وما بعدها؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،ص ص167-168؛ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص 24وما بعدها؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص111 وما بعدها؛ اللغة والأسلوبية، ص ص 153- 154؛ البلاغة والأسلوبية، ص 218 وما بعدها؛ مقالات في الأسلوبية، ص 57، وما بعدها، 213 وما بعدها . ولمزيد من التفصيل حول جاكوبسون انظر:

Jackson, Leonard, The Poverty of Structuralism, (Literature and Structuralist Theory), Longman, London and New York, 1991, pp.70-79;

Bradford ,Richard, Roman Jakobson, Life, Language, Art, Routledge, London, 1994; Werth, Paul, "Roman Jakobson's Verbal Analysis of Poetry", Journal of Linguistics, 12 , 1976 , pp.21-73 .

61- الألسنية علم اللغة الحديث، ص55.

62- دروس في الألسنية العامة، ص37، 169.

63- البلاغة والأسلوبية، ص218؛ مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية، ص34.

64- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص49.

65- المرجع نفسه، ص65؛ قضايا الشعرية، ص27.

66- انظر: الأسلوبية والأسلوب،ص ص62-63.

67- أحمد الشايب، الأسلوب، ص40.

68- الأسلوبية والأسلوب، ص61؛ البلاغة والأسلوبية، ص222.

69- انظر: البلاغة والأسلوبية، ص234.

70- البلاغة والأسلوبية، ص ص237 – 239 .

71- الأسلوبية والأسلوب، ص ص81-83؛ بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص ص 68-69.

72- مقالات في الأسلوبية، ص ص59-63.

73- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص109.

74- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته،ص ص181-182؛ النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص65؛ مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية، ص 198.

75- ج.ب.براون، تحليل الخطاب، ترجمة:محمد لطفي الزليلي، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م،ص ص45-47.

76- مقالات في الأسلوبية، ص59،61 .

77- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص107؛ النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص68 وما بعدها؛ عبد الحميد عبد الواحد، نظرية التواصل عند جاكوبسون، الأقلام، العراق، ع54، 1998م، ص37.

78- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص81، 92؛ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص ص76-77.

79- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص65 وما بعدها؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص108؛ مقالات في الأسلوبية، ص54، 63 وما بعدها؛ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص64؛ نظرية التواصل عند جاكوبسون، ص37؛ قضايا الشعرية، ص28 وما بعدها.

80- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص64؛ قضايا الشعرية، ص33؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص108؛ نظرية التواصل عند جاكوبسون، ص37.

81- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون،ص ص67-68.

82- مقالات في الأسلوبية،ص ص63-71.

83- مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً، ج1، ص41 وما بعدها، 76 وما بعدها.

84- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص112.

85- المرجع نفسه، ص94.

86- المرجع نفسه، ص ص72-73.

87- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص109.

* حول ريفاتير انظر:

الوجه والقفا،ص ص129-182؛ علم الأسلوب :مبادئه وإجراءاته، ص 84 وما بعدها ، ص ص160-177؛مايكل ريفاتير، "معايير لتحليل الأسلوب"، مقال مترجم ضمن كتاب : اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ص123-153؛ محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص ص108-117؛ حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص ص72-81؛ الطرابلسي، النص الأدبي وقضاياه...، ص

ص121 وما بعدها؛ بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص ص79- 81؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 87 وما بعدها؛ اللغة والأسلوب ، ص ص 155-156؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص 125 وما بعدها؛ اللغة والإبداع ، ص 92 وما بعدها ؛

Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs “Semiotics, literature, Deconstruction”, Cornell Univ. Press, Ithaca, New York, 2nd.ed,1985, p.80ff.; Taylor, Talbot J., Linguistic Theory and Structural Stylistics, Fergamon Press, Oxford, England, 1981, pp.63-84 .

88- معايير لتحليل الأسلوب، ص ص127-128.

89- المرجع نفسه، ص124 وما بعدها؛ الوجه والقفا، ص129 وما بعدها.

90- محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص111.

91- الوجه والقفا،ص ص155-156.

92- المرجع نفسه، ص141 وما بعدها.

93-علم الأسلوب :مبادئه وإجراءاته، ص161 وما بعدها؛ الوجه والقفا، ص156 وما بعدها؛ محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص114 وما بعدها.

94- الوجه والقفا، ص158 وما بعدها.

95- المرجع نفسه، ص161 وما بعدها؛ معايير لتحليل الأسلوب، ص148 وما بعدها.

96-علم الأسلوب :مبادئه وإجراءاته، ص ص164-165؛ معايير لتحليل الأسلوب، ص ص143-144.

97- معايير لتحليل الأسلوب،ص ص146-147.

98- الوجه والقفا، ص169 .

99-علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ص166، 171.

100- المرجع نفسه، ص167.

101- الوجه والقفا، ص170 .

102- معايير لتحليل الأسلوب،ص ص149-150؛ الوجه والقفا، ص171.

103- الوجه والقفا،ص ص171-172؛ اللغة والإبداع، ص92.

104-علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ص168.

105- المرجع نفسه ، ص168؛ الوجه والقفا،ص ص174-175؛ اللغة والإبداع، ص93؛ مقامات بديع الزمان الهمذاني : دراسة أسلوبية ، ص52.

106-علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته،ص ص168-169.

107- معايير لتحليل الأسلوب،ص ص150-152؛ الوجه والقفا، ص ص180-181؛ الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص169.

108- الوجه والقفا،ص ص181-182.

109- محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص114.

110- المرجع نفسه، ص114.

111- تايلر، تالبوت ،" ريفاتير والأسلوبية العاطفية"، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، 1992م، ص10؛البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ص79.

112- محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص112.

113- انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية،ص ص146-159.

114- الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص174؛ اللغة والإبداع، ص94.

* حول المنهج الإحصائي انظر:

علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 139وما بعدها؛ الأسلوب:دراسة لغوية إحصائية؛ من الجغرافية اللغوية إلىالجغرافية الأسلوبية ، ص 11 وما بعدها؛ الدراسة الإحصائية للأسلوب... ، ص 99 وما بعدها ؛ في النص الأدبي- دراسة لغوية إحصائية؛ علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ص197 وما بعدها، 227 وما بعدها ؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأدبية، ص 156 وما بعدها؛ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص ص86-87؛ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص 105 وما بعدها؛ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، ص 79 وما بعدها؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص66

وما بعدها؛ الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 69 وما بعدها؛ اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 105 وما بعدها؛ هوف، الأسلوب والأسلوبية، ص61 وما بعدها ؛ علم اللغة والنقد الأدبي، ص118 وما بعدها ؛ هيثم الأمين، "ملاحظات حول الإحصاء والاستقصاء في الدراسة الأسلوبية (مثل تطبيقي على الأبنية العروضية في شعر صلاح عبد الصبور)"، الفكر العربي ، ع8، 9، السنة الأولى، 15 كانون الثاني - 15 آذار، 1979م ، ص ص 193- 201.

115- اتجاهات البحث الأسلوبي، ص105.

116- الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص37.

117- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، ص76.

118- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص141.

119- اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص106.

120- الدراسة الإحصائية للأسلوب، ص 108 وما بعدها؛ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص 157 وما بعدها .

هوامش الفصل الرابع

1- انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص80 وما بعدها؛ علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص89 وما بعدها؛ اللغة والإبداع، ص68 وما بعدها؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص16 وما بعدها، ص 56 وما بعدها ؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص132 وما بعدها؛ مقالات في الأسلوبية، ص147وما بعدها؛ البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، ص115 وما بعدها؛ الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية، ص23 وما بعدها؛ عفيف دمشقية ، الإبلاغية فرع من الألسنية ينتمي إلى علم أساليب اللغة ، الفكر العربي ، ع 9،8، السنة الأولى ، 15كانون الثاني - 15 آذار، 1979م ، ص ص 203- 210؛ الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص107 وما بعدها ؛

Louis T.Milic "Rhetorical Choice and Stylistic Option" in literary Style : Asymposium , ed. Chatman S., Oxford Univ . Press, 1971, pp.77-88 .

2- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص75.

3- لسان العرب (مادة سلب).

4- ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون، دار إحياء التراث، بيروت، ط4، ص ص570-571.

5- العمدة، 1/ 222.

6- المصدر نفسه، 1/ 222.

7- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الثقافة، بيروت، 1957م، ج8، ص59.

8- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، شرح وضبط: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956م، ج2، ص88.

9- فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب

النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994م، ص47.

10- ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تح. أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982م، ج1،ص ص93-94.

11- انظر: القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ص ص17-18.

12- العمدة، ج1، ص246.

13- المصدر نفسه، ج1، ص247.

14- المصدر نفسه، ج1، ص247.

15- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989م، ص38.

16- كتاب الصناعتين، ، ص141.

17- مدخل إلى علم الأسلوب، ص47.

18- البيان والتبيين، ج1، ص14.

19- المصدر نفسه، ج1، ص161.

20- المصدر نفسه،ج1، ص162.

21- دلائل الإعجاز، ص 48.

22- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص366.

23- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة ، ص11.

24- ديوان حسان بن ثابت ، تح. سيد حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974م،ص ص130-131.

25- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، وقف على طبعه واستخرج فهارسه:محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ط2، 1385هـ، ص55.

26- المصدر نفسه، ص148؛ العمدة ، 2/ 124.

27- الموازنة، 1/ 261 وما بعدها.

28- المصدر نفسه، 1/ 266.

29- علم اللغة والدراسات الأدبية،ص ص83-84.

30- الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية ، ص ص23-24.

31- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،ص ص134.

32- دفاع عن البلاغة، ص56.

33- قضايا الشعرية، ص33.

34- سلامة بن جندل، ديوان سلامة بن جندل، تح. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م،ص ص88-91.

35- ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت، ط7، 1978م، ص51.

36- محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط14، 1994م، 1/ 647.

37- أ.ف.تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، دراسة في النص الروائي ولغته، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد (د.ت)، ص50.

38- إبراهيم نصر الله، أناشيد الصباح، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1984م، ص63.

39- عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه : دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 1978م، ص 33.

40- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص90.

41- انظر: مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)

42- بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1997م،ص ص321-322.

43- فاضل الغزاوي، الأسفار، بغداد، 1976م، ص115.

44- نواف نصار، أنشودة الريف، دار الينابيع، 1996م،ص ص75-76.

45- انظر : بسام قطوس ، " مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل) "، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مج19،

ع1، 1992م ، ص204.

46- محمد إبراهيم أبو سنة، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985م، المجلد الأول،ص ص278-279، وحول شعرية الألوان عند محمد أبو سنة انظر : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 123 وما بعدها.

47- أفنان القاسم، باريس، (رواية)، دار النسر، عمان، الأردن، 1994م، ص24.

48- تيسير سبول ، أنت منذ اليوم، دار النهار للنشر، بيروت، 1968م.

49- عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 1986م.

50- علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ص93.

51- المصدر نفسه، ص87.

52- الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص110.

53- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص89.

* حول الانزياح انظر:

الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص51 وما بعدها؛ البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، ص146 وما بعدها؛ الأسلوبية والأسلوب، ص94 وما بعدها؛ مقالات في الأسلوبية،ص ص79-80؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص138 وما بعدها؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص60 وما بعدها؛ البلاغة والأسلوبية، ص268 وما بعدها؛ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،ص ص25-28؛ اللغة والإبداع، ص78 وما بعدها؛ الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص27؛ علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص154 وما بعدها؛ مدخل إلى علم الأسلوب، ص37 وما بعدها؛ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص370 وما بعدها؛ ظواهر أسلوبية في الشعرالحديث في اليمن؛ طراد الكبيسي،" الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة " ، الأقلام، السنة24، ع8، 1989م، ص 36 وما بعدها؛ عبد الفتاح المصري، "أسلوبية الفرد"، الموقف الأدبي، ع135-136،1982م، ص157؛ بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص86 ؛ دليل الدراسات الأسلوبية، ص37؛ محمد عزام، التحليل الألسني للأدب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1994م، ص105 وما بعدها؛ يان موركاروفسكي، "اللغة المعيارية

واللغة الشعرية"، تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي، فصول، مج5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م، ص40؛ صلاح السعدني، العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1990م ؛ عبد الله حوله ،" فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة "، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع1، خريف 1987م؛ موسى ربابعة، "ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى"، مجلة أبحاث اليرموك، مج8، ع2، 1990م،ص ص45-71؛ المؤلف نفسه،" الانحراف مصطلحاً نقدياً"، مؤتمر النقد الأدبي الخامس، 14/ 6-16/ 6/ 1994م، جامعة اليرموك؛ مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني" وجوه دخانية في مرايا الليل"، ص ص199-218؛ مفاتيح الألسنية ، ص ص 134-137؛ الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص 112 وما بعدها ؛ أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، عالم الفكر، مج25، ع3، الكويت، يناير/ مارس/ 1997م،ص ص57-78؛خيرة حمرة العين ،شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن ، 2001 م ؛ مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية ، ص ص 223-225؛ الأسلوبية الحديثة : محاولة تعريف ، ص ص 125 – 126 ؛

Roland Barthes, "Style and its Image" in Literary Style, Op.Cit ; p.7; 1. Todorove," the Place of Style in the Structure of the Text", in Literary Style , Op. Cit. pp. 30- 1.

54- انظر: الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص51؛ البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث، ص146 وما بعدها؛ مقالات في الأسلوبية،ص ص79-81؛ الأسلوبية والأسلوب ، ص94 وما بعدها .

55- الأسلوبية والأسلوب، ص99؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص79؛ مقالات في الأسلوبية، ص81؛ نظرية البنائية في النقدالأدبي،ص ص377-378؛ البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث، ص146؛ البلاغة والأسلوبية، ص268.

56- مقالات في الأسلوبية، ص81.

57- انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص ص377-378.

58- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م، ص195.

59- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص138؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص51؛ البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث، ص146؛ علم اللغة والدراسات الأدبية، ص79؛ اللغة والإبداع، ص87.

60- الأسلوبية والأسلوب،ص ص100-101؛ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص25؛ التحليل الألسني للأدب، ص105؛ الانزياح وتعدد المصطلح، ص57 وما بعدها.

61- الأسلوبية والأسلوب، ص102.

62- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص26.

63- الهروي، علي بن محمد النحوي، كتاب الأزهية في علم الحروف، تح.عبد المعين الملّوحي، ط2، دمشق، 1981م، ص96.

64- الخصائص، 2/ 422، 360 وما بعدها .

65- المرادي، الحسن بن قاسم، الجنى الداني في حروف المعاني، تح. فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م، ص331.

66- دلائل الإعجاز ، ص 430.

67- العمدة في محاسن الشعر ونقده، 2/ 93.

68- أسرار البلاغة، ص33.

69- المثل السائر، 2/ 64-67 .

70- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح. تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص80 وما بعدها.

71- السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط وتعليق: محمد أحمد جاد المولى وعلي بن البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م، 1/ 334.

72- البلاغة والأسلوبية، ص268.

73- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص95.

74- اللغة والإبداع، ص ص79-81 .

75- الأسلوبية منهجاً نقدياً،ص ص53-54.

76- علم اللغة والدراسات الأدبية، ص65.

77- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص103.

78- البحث الأسلوبي : معاصرة وتراث،ص ص146-147.

79- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص26.

80- نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص371 وما بعدها.

81- الأسلوبية والأسلوب، ص106.

82- البلاغة والأسلوبية، ص269.

83- الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص51؛ التحليل الألسني للأدب، ص106.

84- التحليل الألسني للأدب،ص ص106-107؛ علم اللغة والدراسات الأدبية،ص ص62-63؛ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص27.

85-انظر : اللغة والإبداع،ص ص83-85؛علم اللغة والدراسات الأدبية، ص79.

86- انظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص234؛ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص28.

87- دلائل الإعجاز، ص146.

88- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص 238وما بعدها.

89- الخصائص، 2/ 382.

90- دلائل الإعجاز، ص106.

91- المصدر نفسه،ص ص106- 107.

92- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن،ص ص244-245.

93- اللغة والإبداع، ص83.

94- الخصائص، 2/ 435.

95- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قَنبر، كتاب سيبويه، تح. عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م، 1/ 393.

96- اللغة والإبداع، ص82.

97- المرجع نفسه، ص89.

98- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص96.

99- اللغة والإبداع،ص ص89-90.

100- علم اللغة والدراسات الأدبية،ص ص72-74؛ الأسلوبية منهجاً نقدياً،ص ص55-56.

101- مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية، ص224.

102- الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص86.

103- الانحراف مصطلحاً نقدياً، ص13 وما بعدها.

104- الأسلوبية والأسلوب، ص ص99-100.

105- انظر: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت. ، ص86 ؛ مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية، ص223؛ مدخل إلى علم الأسلوب، ص88؛ بلاغة الخطاب وعلم النص، ص164؛ الانحراف مصطلحاً نقدياً، ص9 وما بعدها.

106- التحليل الألسني للأدب، ص108.

107- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، ص25؛ الانزياح وتعدد المصطلح ، ص57 وما بعدها ؛ الانحراف مصطلحاً نقدياً ، ص1 وما بعدها.

108- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ص169؛ الأسلوبية، علم وتاريخ ، ص 140.

109- انظر: التحليل الألسني للأدب،ص ص101 وما بعدها .

110- محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، 1987 م، ص 211 .

111- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص170 ؛ علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ص 207 وما بعدها .

112- علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته،ص ص 207- 208.

113- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص169.

114- المرجع نفسه، ص169؛ علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص207.

115- التحليل الألسني للأدب، ص103؛ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،ص ص 169- 170 .

116- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص170.

117- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص208.

118- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص170.

119- جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر، ص69.

120- المرجع نفسه، ص69.

121- المرجع نفسه، ص70.

122- انظر: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص208؛ التحليل الألسني للأدب، ص ص104-105.

123- الأسلوبية، علم وتاريخ ، ص140.

124- جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر،ص ص70-71.

125- اللغة والإبداع، ص131.

126- التحليل الألسني للأدب، ص103.

127- جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر، ص71.

128- سامح الرواشدة، مؤتة للبحوث والدراسات، مج12، ع2، 1997م، ص

129- مدخل إلى علم الأسلوب،ص ص74-75.

130- اللغة والإبداع، ص 140 .

هوامش الفصل الخامس

1-ديوان محمود درويش، 2/ 331.

2- انظر: خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر،منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1987م، ص59.

3- سورة مريم ، آية 25 .

4-ديوان محمود درويش، 1/ 77-83.

5- علم اللغة وتاريخ الأدب، ص69 وما بعدها .

6- الأسلوبية والأسلوب، ص ص70-71 .

7- غراهام هوف ، الأسلوب والأسلوبية ، ص 24 .

8- اللغة والإبداع، ص81.

9- انظر حول هذا الموضوع بالتفصيل :

- M.A.K. Halliday and Hasan, Ruqaiya, Language, Context, and Text : Aspects of language in a Social Semiotic Perspective, Oxford Uni. Press, Oxford, 1989.
- Brown and yule, Discourse Analysis, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1983, P. 194 .

– محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص 16 وما بعدها .

– محمد أحمد أبو عيد ، تطور أدوات الاتساق النحوي والمعجمي في الخطاب الشعري العربي (عبد الوهاب البياتي نموذجاً)، رسالة دكتوراة، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك ، 2001م، ص 3 وما بعدها .

10- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، بغداد، 2001م، مج1، ص124 - 127.

11- جمال يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري، دمشق، 1991م، ص199.

12- مصطفى محمود الحلوة، موسيقى الشعر، إربد، الأردن، 1995م، ص45.

13- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص19.

14- موسيقى الشعر، ص44.

15- لغة الشعر عند سميح القاسم، ص218.

16- المرجع نفسه، ص206 - 207.

17- المرجع نفسه، ص219.

18- المرجع نفسه، ص223.

19- المرجع نفسه، ص225.

20- المرجع نفسه، ص228 - 229.

21- انظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1987م، ص30 وما بعدها.

22- لغة الشعر عند سميح القاسم، ص229 - 230.

23- المرجع نفسه، ص231.

24- انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص60 وما بعدها.

25- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985م، ص76.

26- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح. محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1995م، ج2، ص35.

27- المصدر نفسه، 2 / 77.

28- خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص303 - 304.


دار
المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة


دار
المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة